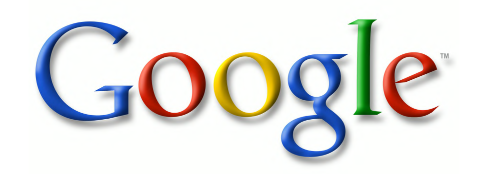
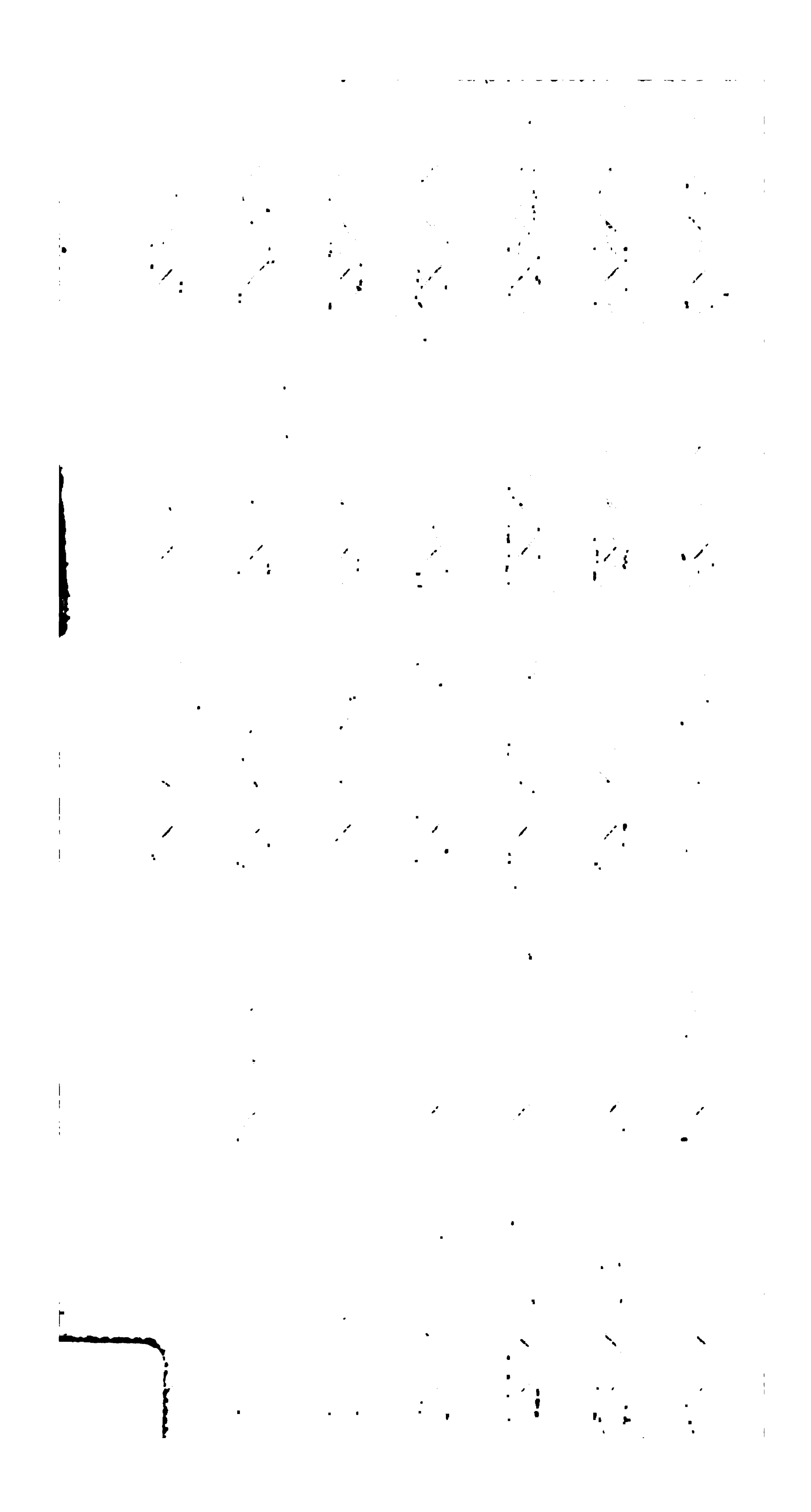


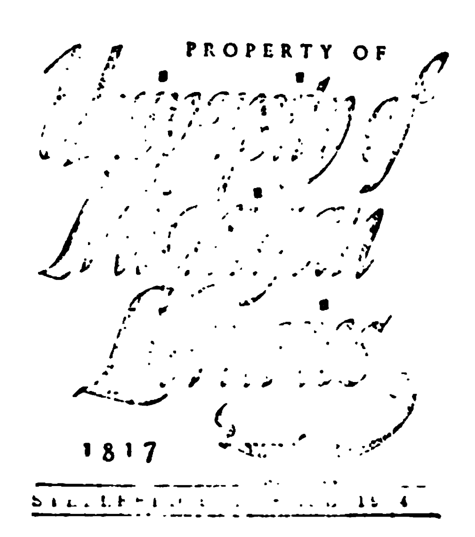


GUCKEL

KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK IN SCHLESIEN







Katholische Kirchenmusik in Schlesien

V

Katholische Kirchenmusik in Schlesien

Erster Teil:
Geschichte des Breslauer Domchores 1668—1805

Zweiter Teil:
Joseph Ignatz Schnabel

Dritter Teil:
Bibliographie und Musikbeilage

Von

Hans Erdmann Guckel
Dr. phil.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1912

Reverendissimo Capitulo

ad

Sanctum Joannem Vratislaviensi

offert et dedicat

auctor

V

Katholische Kirchenmusik in Schlesien

Erster Teil:
Geschichte des Breslauer Domchores 1668–1805

Zweiter Teil:
Joseph Ignatz Schnabel

Dritter Teil:
Bibliographie und Musikbeilage

Von

Hans Erdmann Guckel
Dr. phil.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1912

Reverendissimo Capitulo

ad

Sanctum Joannem Vratislaviensi

offert et dedicat

auctor



Vorwort.

Wenn ich die vorliegende Schrift, die ursprünglich als Doktorarbeit bei der philosophischen Fakultät der Universität Breslau eingereicht wurde, mit einigen Erweiterungen der breiteren Öffentlichkeit übergebe, so möge man darin nicht mehr sehen wollen, als den erstmaligen Versuch einer quellengemäßen Bearbeitung der Breslauer Lokalgeschichte katholischer Kirchenmusik. Daß ich bei der Behandlung Joseph Ignatz Schnabels auch einen guten Teil aufs Gebiet der weltlichen Musik habe hinübergreifen müssen, erforderte der Gegenstand und wird daher verzeihlich sein.

Im folgenden wird es mir eine angenehme Pflicht der Dankbarkeit sein, aller derer zu gedenken, die meine Arbeit begünstigt und gefördert haben.

Gedankt sei vor allem einem Hochwürdigen Domkapitel zu Breslau, dessen Anregung, Unterstützung und freundlichsten Entgegenkommens ich mich jederzeit zu erfreuen hatte, dessen tatkräftiger Hilfe schließlich die Arbeit ihre Veröffentlichung verdankt.

In zweiter Linie gedenke ich hier des Herrn Professor Dr. Otto Kinkeldey, der mir bei den langwierigen Studien unermüdlich und stets hilfsbereit zur Seite gestanden hat; auch ihm sei an dieser Stelle mein wärmster Dank ausgesprochen.

Gedacht sei hier ferner der Herren Direktoren und Bibliothekare des Diözesanarchivs und der Stadtbibliothek in Breslau, des Herrn Prof. Dr. Hippe, des Herrn Prof. Dr. Jungnitz, des Herrn Prof. Dr. Wendt, des Herrn Dr. Dedo und des Herrn Pfarrer Griepenkerl, sowie auch des verewigten Domkapellmeisters Herrn Prof. Filke, der mir die Bibliothek des Domchors bereitwillig öffnete, nicht weniger der Herren Chorrektoren Wahlich und Blasel, die mir die Notenbestände der Sand- und Vincenskirche zugänglich machten. Ihnen allen verdanke ich viele wichtige Hinweise,

Inhalt.

Dritter Teil. Beilagen.

Einleitung.

Bevor wir die eigentliche Abhandlung beginnen, sei es erlaubt, einige kurze Betrachtungen vorauszuschicken, die vom Allgemein-Historischen der Kirchenmusik auf den kleinen Ausschnitt katholischer Kirchenmusik, der zur Bearbeitung steht, hinüberführen sollen, die andererseits aber auch gewisse hervorspringende Merkmale der Kirchenmusikübung vorwegnehmen mögen, um so in den Vordergrund treten zu lassen, was indirekt für den Kirchenmusiker von praktischer Bedeutung werden kann. Schließlich sollen noch einige Bemerkungen über die wissenschaftlichen Grundlagen vorliegender Arbeit Platz finden.

Das Gebiet der Kirchenmusik und hier insbesondere der katholischen der letzten 200 Jahre etwa, also die Geschichte der Messe mit Instrumentalbegleitung, der Vesper und was damit zusammenhängt, ohne rein liturgisch zu sein, das alles gehört zu den von der Musikforschung bisher noch wenig bearbeiteten Perioden.

Der Gründe für diese Vernachlässigung einer gesamten großen Epoche der Musikgeschichte werden mancherlei anzuführen sein. Der nächstliegende und somit begreiflichste ist wohl darin zu finden, daß der seit Beginn des 18. Jahrhunderts immer mehr zunehmende innerliche Rückgang in der Kirchenkomposition den Musikforschern kein sonderlich anziehendes Gebiet versprach und das moderne Empfinden einer neueren Wissenschaft sich lohnenderen Arbeiten zuwandte. Rechnet man hierzu noch die äußerst mühevolle Arbeit mit einem im höchsten Grade zerstreuten Material, das — ich spreche hier von Schlesien — fast völlige Fehlen von Partituren, so ist es wohl zu verstehen, daß grundlegende Arbeiten nicht vorhanden sind, im Interesse der Sache aber auch ebenso zu bedauern.

Der Mangel an wirklich historischen Grundlagen, das Fehlen eines gedanklichen Überganges von der alten Blütezeit katholischer Kirchenmusik im 16. Jahrhundert zu unserer modernen Zeit, hat bewirkt, daß vielen sonst hoch zu bewertenden Bestrebungen im

Sinne einer Reform der Kirchenmusik eine gewisse Unsicherheit anhaftet im Aufsuchen der geeigneten Mittel zur Besserung, dann aber auch zu den verschiedensten Meinungen geführt hat, bezüglich des Maßstabes, den man an die künstlerischen Werte der Kirchenmusik anzulegen hat.

Wenn wir nun in vorliegender Arbeit uns auf jenes wenig bebaute Gebiet hinauswagen, so werden uns alle die Schwierigkeiten im Wege stehen, die ein derartiger Vorstoß im Gefolge hat. Nur wenige moderne wissenschaftliche Untersuchungen haben dabei in etwa einen Anhalt geben können. Die interessanteste, weil weitestgreifende dieser Art ist wohl eine solche von Josef Killing: »Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini«[1]. Der Verfasser macht in seinem Buche auf die wenig bekannte Santinische Bibliothek in Münster aufmerksam, die in der Folgezeit noch eine reiche Quelle für kirchenmusikalische Studien werden kann. Neben dieser Arbeit wären noch zu nennen zwei speziellere: Walther Müller, Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Publ. d. I. M.-G. Beihefte 2. Folge IX, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, und Otto Wissig, Franz Schuberts Messen. Diss., Leipzig 1909. Herangezogen mußte werden, was Hermann Kretzschmar im »Führer durch den Konzertsaal« gelegentlich der Besprechung der Messen auseinandersetzt, ebenso eine Reihe einschlägiger Aufsätze in Haberls Kirchenmusikalischem Jahrbuch[2]. Endlich soll die etwas polemisch gefärbte Schrift von Alfred Schnerich, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien-Leipzig, 1909, bei C. W. Stern, wenigstens erwähnt werden.

Unsere Abhandlung, die auf speziell schlesischem Gebiete das anstrebt oder mindestens vorbereiten will, was auf weiterer Grundlage noch fehlt, wird naturgemäß bei den obwaltenden Schwierigkeiten noch viele berechtigte Wünsche unerfüllt lassen müssen, und es wird sich in manchen Punkten mehr um eine Zusammenfassung und orientierende Hinweise auf Grund einer mehr oder weniger lokalen Basis handeln können, als um ein planmäßiges Eingehen auf Einzelheiten, zu denen die Vorarbeiten fehlen.

---

[1] Düsseldorf 1910 bei L. Schwann.

[2] Vgl. Jahrg. II, 1887, S. 45 — IV, 1889, S. 19 — V, 1890, S. 67 — VII, 1892, S. 1 — IX, 1894, S. 77 — XII, 1897, S. 28, 72 — XIII, 1898, S. 39 — XIV, 1899, S. 80 — XV, 1900, S. 26 — XVI, 1901, S. 15 — XVIII, 1903, S. 81, 128.

Immerhin sind wir in unserem Falle in der glücklichen Lage, für Schlesien eine musikalische Unterlage zu haben, die wohl in ihrer vielseitigen Aufklärung über die kirchenmusikalische Praxis des 18. Jahrhunderts nicht leicht ihresgleichen finden dürfte: es ist dies die Handschriftensammlung im Königl. akad. Institut für Kirchenmusik bei der Universität zu Breslau. Diese über 1000 Stücke umfassende Sammlung aus der Zeit von etwa 1680—1800 verdankt ihr Entstehen einer Maßnahme der Säkularisation vom Jahre 1810, die sämtliche nicht mehr dem praktischen Gebrauch dienenden Musikalien der Klosterkirchen Schlesiens nach Breslau zusammenbrachte und dem damals neu gegründeten Institut für Kirchenmusik überwies. Es handelt sich hierbei hauptsächlich um Material aus Klosterkirchen in Breslau, Heinrichau, Himmelwitz, Lauban, Leubus, Sagan, Grüssau. Was diese Stücke besonders interessant und für musikhistorische Zwecke wertvoll macht, ist der Umstand, daß sie eine unausgesuchte zufällige Zusammenstellung sind, und daß sie somit die Lage der Kirchenmusik des betreffenden Zeitabschnittes durchaus eindeutig charakterisieren. Für die musikalische Behandlung des ersten Teiles unserer Arbeit haben diese Handschriften die wichtigste Quelle geliefert[1].

Neben dieser Sammlung ist noch die in letzter Zeit wiederum vermehrte des Breslauer Diözesanarchivs zu erwähnen, die zwar weniger umfangreich ist, doch in mancher Hinsicht nicht wird übersehen werden dürfen; sie, wie auch die Notenbestände der Sand- und Vinzenzkirche, gehen mehr die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts an[2].

Betrachten wir nun, um wieder aufs allgemeine zu kommen die kirchlich-musikalische Entwicklung in großen Zügen, so findet sich die bereits eingangs angedeutete Tatsache, daß die Kirchenmusik seit Palestrina, also seit der Wende des 16. Jahrhunderts, immer mehr von ihrer einstigen Höhe abgedrängt worden ist.

---

[1] Eine erschöpfende Durcharbeitung des gesamten Materials mußte an eine spätere Zeit verschoben werden, da die Musikalien nur in Stimmen vorliegen und somit jahrelanger Vorarbeiten bedürfen werden

[2] Im allgemeinen ist der Domchor bzw. das Diözesanarchiv mit alten Musikalien keineswegs reich versehen, die verschiedenen Dombrände, wie auch der bedauerliche Umstand, daß zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter Joseph Schnabels Amtstätigkeit mehrere Zentner alter Musikalien als Makulatur verkauft wurden, zum Teil wurde auch die neue Orgel damit verklebt, diese Vorgänge haben wahrscheinlich manches Interessante verloren gehen lassen. Vgl. Diöz. Arch. Domchronik III a, 13 b.

Während in der ältesten Zeit die geistliche Musik tonangebend war, trat mit dem 17. Jahrhundert, vor allem durch die aufkommende Oper, eine weltliche Musik gleichberechtigt auf. Der kirchliche und weltliche Stil begannen sich zu vermischen, und im 18. Jahrhundert macht sich immer mehr eine Verschiebung zuungunsten der Kirchenmusik fühlbar.

Die mittel- und norddeutsche Komponistenschule, die in Bach ihren Gipfel erreichte, hatte auf protestantischer Seite einen wirksamen Wall aufgerichtet gegen allzu große Verflachung: katholischerseits blieben gleiche Größen aus. Mit dem Weitergang der Forschung werden wir wohl noch mancher verdienstvollen Männer, vor allem in Italien, gedenken müssen; es sollen hier aus der älteren Zeit nur erwähnt werden: Alessandro Scarlatti (1659—1725)[1], Fr. Durante (1684—1755), Leonardo Leo (1694—1744), sowie auch J. J. Fux (1660—1741)[2] und Ant. Caldara (1670—1736)[2], Giov. Batt. Pergolesi (1710—1736); aus der späteren Zeit J. A. Hasse (1699—1783), Franz Tuma (1701—1774), Johann Gottlieb Naumann (1741—1801) und Michael Haydn (1737—1806).

Was einen der letzten, Franz Tuma, angeht, so ist es für uns vielleicht wissenswert, daß er trotz seiner zahlreichen Kirchenstücke — Eitners Quellenlexikon verzeichnet gegen 100 — in Schlesien scheinbar gar nicht vertreten war, wenigstens sind dem Verfasser Kompositionen von ihm nirgends begegnet. Ganz besonders bemerkenswert erscheint das, weil sonst die böhmische Komponistenschule in Schlesien ziemlich verbreitet war.

Schließlich soll hier noch besonders auf die Musiker der pfalz-bayerischen Schule hingewiesen werden, vor allem auf Franz Xaver Richter (1709—1789)[3], doch wird unter anderm auch Holzbauers Kirchenmusik nicht zu vergessen sein[4].

Diese Meister, zu denen vielleicht noch der eine oder andere hinzukommen dürfte, einzeln und gegeneinander hinsichtlich ihrer Kunst auf kirchlichem Gebiete abzuwägen, muß der Zukunft überlassen sein.

---

[1] Edward James Dent, Alessandro Scarlatti, his life and works, 1905.

[2] Österr. Denkm. I, 1; II, 1; XIII, 1.

[3] Fr. X. Mathias, Riemann-Festschrift. Leipzig 1909, S. 394, Thematischer Katalog der im Straßburger Münsterarchiv aufbewahrten kirchenmusikalischen Werke Fr. X. Richters (1769—1789).

[4] Vgl. hierzu Kretzschmar, Einleitung zu Holzbauers Oper »Günther v. Schwarzburg«, Denkm. Bd. 8—9, S. XII. — Das I. f. K. besitzt sieben kirchliche Kompositionen von Holzbauer, sechs Messen und eine Vesper.

Alles in allem scheint doch bestehen zu bleiben, daß in hervorragender Weise vorbildliche Persönlichkeiten fehlen, während die Verflachung immer mehr zunimmt.

Der Sinn für die weiche Melodik, wie sie die Oper hervorbrachte, das damit verbundene Streben nach gleichgültiger Popularität und volkstümlicher Melodie, endlich auch die Leichtfertigkeit der Komposition, die sich mehr und mehr auf Erfindung einer Melodiestimme und des bezifferten Basses beschränkte, das alles hatte ein Heer von kirchenmusikalischen Vielschreibern erzeugt, die an Leichtfertigkeit und Kunstlosigkeit das Menschenmöglichste leisteten. Diesen Unberufenen gegenüber, die sich in Schlesien besonders aus den Chorrektoren der Pfarr- und Klosterkirchen zusammensetzten, konnte die klassische Zeit wenig bedeuten. Der Altmeister Joseph Haydn und der jüngere Mozart haben sich natürlich mit ihrer Kirchenmusik, rein musikalisch betrachtet, über den Durchschnitt ihrer Zeit erhoben, einen bebesonderen Nutzen hat die kirchliche Kunst der Folgezeit von ihnen nicht gehabt. Beethoven kommt für die Kultmusik kaum in Betracht, und Schuberts meisterhafte Messen sind auch noch heute wenig bekannt geworden.

Damit haben wir einen Abschnitt erreicht, denn Schubert war wohl der letzte Komponist von Weltruf, der sich im größeren Stil mit Meßkompositionen befaßte. Wenn nämlich schon die Wirksamkeit der letztgenannten Meister auf kirchlichem Gebiete nur sehr beiläufig war, und diese Kunst somit wenig Gewinn davon hatte, so hört die kirchliche Komposition bei den musikalisch führenden Geistern in der folgenden Zeit ganz auf: man schrieb überhaupt keine Kirchenmusik mehr oder nur für den Konzertgebrauch.

So sehr nun auch der tatsächliche Rückgang in der Komposition kirchlicher Kultmusiken des 18. Jahrhunderts und mit Ausnahmen auch in der Folgezeit feststeht, so sehr wäre es verfehlt, wollte man dafür allein die Komponisten und ihre Werke verantwortlich machen und die Sache nicht auch von einer etwas mehr praktischen Seite aus betrachten: ich meine hier die Lage der Kirchenchöre.

Wenn in der Zeit der großen Römer für den Kirchenchor die Sänger und somit der Chorgesang die Hauptsache ausmachten, so war es andererseits klar, daß nicht jede kleine Landkirche sich den Luxus eines geschulten Chores leisten konnte, oder der Chorrektor war auf die zu damaliger Zeit wohl größere Bereitwilligkeit und Hilfe der Gemeinde angewiesen.

Diese kirchliche Chorpraxis wurde im 17. Jahrhundert durch die immer zunehmende Vorherrschaft der Oper unterbrochen. Wenn es schon für genannte Kunstgattung und das mit ihr zusammenhängende Oratorium sehr schädlich war, daß die Chormusik, die anfänglich darin einen größeren Raum eingenommen hatte, mit der Zeit vom Sologesang vollständig verdrängt wurde, so mußte für die Kirchenmusik eine derartige Entwicklung noch verhängnisvoller werden. Der Siegeszug der Arie überflutete im 18. Jahrhundert auch die Kirche. Für die Chorrektoren wurde es nun bedeutend leichter, mit Orgel, drei oder vier Instrumentalisten und ebensoviel Sängern eine Messe aufzuführen, die ja hauptsächlich aus Arien bestand. Unter solchen Umständen konnte es nicht wundernehmen, wenn auch ein sonst ernst zu nehmender Komponist sich nach der Nachfrage richtete und in seinen Kirchenstücken dem Zeitgeschmack und der Chorpraxis allzusehr Rechnung trug. Andererseits aber war der Chordirigent der Mühewaltung überhoben, für einen Chor sorgen zu müssen, und jede kleine Kirche konnte sich am Sonntag ihre Figuralmesse leisten, sofern nur irgend ein paar Musiker aufzutreiben waren. Wie wäre es auch sonst zu erklären, wenn Melchior Dreyer im Jahre 1793 zu Augsburg bei Lotter »acht sehr kurze und leichte Rural- oder Landmessen« erscheinen läßt, die in der Weise gedacht waren, daß ein und derselbe Musiker sie aufführen konnte, indem er sie sang und selbst auf Baß oder Orgel begleitete (vgl. S. 62ff.). Solche Ungeheuerlichkeiten konnten doch nur dann geschrieben werden, wenn Nachfrage vorhanden war, wenn man nämlich in den kleinen Landgemeinden, wo es viel angemessener gewesen wäre, mit Orgel und Gemeindegesang auszukommen, lieber zu einem solch lächerlichen Surrogat griff, wie es diese Kompositionen darstellen.

Sehen wir aber auch ganz ab vom Lande und seinen unzulänglichen Kirchenchören und richten unsere Blicke nach der schlesischen Kathedrale, so werden die folgenden Untersuchungen zeigen, daß auch hier der Chorbestand eben nur durchschnittlich genannt werden kann. Um 1720 betrug die Zahl der bezahlten Kräfte auf dem Domchor 10—12, und etwa 100 Jahre später beim Tode Josef Schnabels (1832) war er auf 23 gestiegen, die beiden Organisten und der Kapellmeister mitgerechnet. Berücksichtigt man dabei, daß von diesen nur neun Mann Sänger, die übrigen Instrumentalisten waren, so wird es klar sein, daß mit solchen Mitteln ohne anderweitige Hilfe Bedeutendes kaum geleistet werden konnte.

Fassen wir nun das bisher Gesagte zusammen, so ergibt sich, daß der Niedergang der kirchlichen Komposition in Wechselbeziehung stand zum Rückgang der Musikpflege in der Kirche und ihrer Chorpraxis; beide Faktoren vereint taten das ihrige dazu, die katholische Kirchenmusik auf einen solchen Tiefstand zu bringen, wie sie uns der Anfang des 19. Jahrhunderts gezeigt hat.

Spätere Reformbestrebungen haben vieles gebessert; sie haben die schlimmsten Auswüchse beseitigt, sie haben auf das vorhandene Gute hingewiesen, und die Renaissance alter Kirchenmusik der letzten 50 Jahre hat zur Hebung des Geschmacks in kirchlich-musikalischen Dingen beigetragen.

Haben wir nach dieser Seite hin einen entschiedenen Fortschritt zu verzeichnen, so bleibt für die Reform in der musikalischen Praxis noch viel, wenn nicht alles zu tun. Wird eine wirksame Fürsorge erst einmal hier Wandel geschaffen haben, so findet wohl auf dieser soliden Grundlage das zu recht anerkannte ästhetisch-theoretische Prinzip einen noch fruchtbareren Boden, andererseits aber werden dadurch einer neuen Blüte der kirchenmusikalischen Komposition die Wege um ein Bedeutendes geebnet sein.

Erster Teil.

I. Von 1668 (Rostocksche Musikerfundation) bis zum Dienstantritt Johann Martin Prandels.

Das Jahr 1668 ist für die Geschichte der Kirchenmusik an der schlesischen Kathedrale durch Stiftung der sogenannten Rostockschen Musikerfundation von großer Bedeutung. Der Bischof Sebastian von Rostock, ein Mann aus dem unteren Volke hervorgegangen, gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des Breslauer Bischofsitzes. Nach den Stürmen des 30jährigen Krieges (er regierte von 1664—1671) hat er sich um das Bistum große Verdienste erworben; wie er es war, der den in den Kriegsnöten des Jahres 1633 abgebrannten Südturm der Kathedrale wieder völlig restaurierte, so hat er auch der Kirchenmusik Verständnis entgegengebracht und einen Fonds zur Unterhaltung des Domchores geschaffen. Dieser Fonds, der noch heute seinem Zwecke dient, ist die eingangs genannte Fundation. Die erhaltene Fundationsurkunde erscheint zurzeit als das älteste größere Dokument, das sich mit der Musik am Dome beschäftigt; sowohl dieserhalb als wegen der großen Bedeutung, die in dieser Stiftung für die Entwicklung der Musik an der schlesischen Hauptkirche liegt, lassen wir den wichtigsten Teil daraus folgen. Die Urkunde[1] lautet folgendermaßen:

Nos Sebastianus Dei Gratia Episcopus Wratislaviensis Sacrae Caesareae Regiaeque Majestatis Consiliarius et Supremi Capitaneatus per Ducatum utriusque Silesiae Regius Administrator; Et Nos Capitulum Cathedralis Ecclesiae Wratislaviensis tenore praesentium pro nobis et successoribus nostris recognoscimus et fatemur qualiter nos animo deliberato maturoque desuper praehabito consilio, accedente praefati Capituli nostri Confratrum nobis in Domino sincere dilectorum pleno et unanimi consensu ad promovendum Cultum divinum et augendum decorem in Ecclesia Cathedrali Sponsa nostra, ut pro dignitate illius nunc et in

[1] Diöz. Arch. V. 64.

futurum condecens musica adornari et instrui valeat, Eidem Ecclesiae praedium Mensae nostrae Episcopalis in Circkwiz eiusdemque reditus, proventus, obventiones et quaecunque emolumenta, quocunque nomine censeri possint, cum omnibus attinentiis et utilitatibus ad idem praedium qualitercunque spectantibus, prout nos, et antecessores nostri eodem gavisi sumus, exceptis tamen specialiter ab hac nostra concessione reliquorum subditorum debitis annuis hereditariis censibus reliquisque praestationibus et omnibus iis, quae a praefato praedio hactenus separata exstiterunt, de plenitudine potestatis nostrae Episcopalis benigne cesserimus, donaverimus, appropriaverimus et incorporaverimus renunciantes prout ex nunc, ita et in futurum pro nobis ac successoribus nostris praedictis reditibus, proventibus, obventionibus reliquisque eiusdem praedii Circkwicensis utilitatibus ad musicam in praememorata Cathedrali Ecclesia pro illius ornamento nunc et in perpetuum decenter instruenda a nobis cessis donatis, ac eidem appropriatis et incorporatis in eum finem et non alium destinatis et impendendis, ita quod Nos et successores Nostri in perpetuum hanc saepe dictae Ecclesiae ea de causa factam cessionem, donationem, appropriationem et incorporationem nullo tempore revocare cessosque reditus, proventus et obventiones nunquam repetere et vindicare velimus, salva tamen in omnibus iurisdictione nostra Episcopali Nobis et Successoribus nostris, hisce ibidem per expressum reservata. . . . .[1].

Die Einkünfte des bischöflichen Gutes Zirckwitz bildeten also nunmehr den Grundstock für die Ausgaben der Kirchenmusik am Dom, doch wurden daneben, wie aus zwei Schreiben der Jahre 1677 und 1679 hervorgeht[2], auch noch andere Kassen, so die Hospitalkasse am hl. Kreuz und die Kirchkasse des Doms, zu Zahlungen herangezogen[3].

Neben der Rostockschen Fundation ist hier noch eine zweite, etwas ältere, die Lieschianische zu erwähnen; auch diese war von dem Stifter, wenigstens in zweiter Linie, zur Förderung der Kirchenmusik bestimmt.

Der Weihbischof und Domprobst Johann Balthasar Liesch von Hornau hatte im Jahre 1661 in der nach ihm benannten Fundation bestimmt, daß zwölf Vikare Wohnung und Unterhalt in dem auf seine Kosten erbauten Hause (dem sogenannten Lieschianer-Hause[4]) haben sollten, von diesen Vikaren heißt es

---

[1] Folgen Bestimmungen über den vom Kapitel zu wählenden Verwalter.

[2] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 8, 9; 7.

[3] Vgl. Diöz. Arch. Hs. III^{a}, 14. Regestum SS. Corp. Christi.

[4] Das Haus des Weihbischofs Liesch, das dann den Vikarien zur Wohnung diente, liegt auf der Nordseite dés Domes zur Seite der Ägidikirche und wird jetzt von den Franziskanern bewohnt.

in der Urkunde u. a.[1]: ».... *omnes duodecim sciant cantum Gregorianum ad minimum aut instrumentales sint musici; singulis autem diebus se exerceant, ut in maioribus solemnitatibus, quando Reverendissimi D. D. Praelati vel Canonici Missas aut Vesperas cantent, chorum adiuvare queant*....« Auf diese Worte nimmt ein anderes Schriftstück[2] Bezug, wenn es feststellt, »...... *quod defectus bonae et perfectae musicae ex eo resultet, quia non acceptantur tales ad Lieschianam fundationem, qui vel in vocali aut instrumentali musica essent perfecti, ut autem in futurum capaciores assumantur et chorum frequentare teneantur*....«.

Die Lieschianischen Vikare haben lange als Sänger und als Musiker bei der Kirchenmusik mitgewirkt, und es wird noch Gelegenheit sein, darauf hinzuweisen.

Was die Zusammensetzung des Kirchenchores in der älteren Zeit (etwa im Jahre 1670) betrifft, so ist sie nicht genau festzustellen. Einige Rostocksche Fundationsrechnungen des genannten Jahres und der folgenden vier Jahre (leider sind sie weiter nicht vorhanden) geben nur eine Reihe Namen, doch ohne nähere Angabe über ihre Beschäftigung.

Es wäre hier nur zu erwähnen Pater Ludovicus Bettler als Regens Chori, ein Geistlicher, der somit als der älteste bekannt gewordene Leiter des Domchores in Breslau anzusprechen ist. Außer diesem ist noch ein Fagottist mit Namen Elias Kündler[3] genannt.

Die ersten genaueren Angaben über innere Chorverhältnisse bringen drei Schriftstücke aus den Jahren 1675 und 1677. Es sind das zwei Instruktionen für Domkapellmeister, und zwar die des Kapellmeisters Guilelmus Urbanus Scultetus, datiert vom 19. November 1675, und eine ebensolche fast gleichlautende vom 2. Juli 1677 des Kapellmeisters Melchior Caesar[4]. Außerdem gehört hierher eine Consignatio salarii musicorum Cathedralis Ecclesiae ad S. Joannem vom 12. Mai 1677[5]. Die älteste dieser drei Urkunden, die Instruktion des Kapellmeisters Scultetus. soll hier wörtlich folgen:

---

[1] Diöz. Arch. Hs. II. d. 2.
[2] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 2.
[3] Kündler wird auch später als Violinist und Fagottist erwähnt. Vgl. Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 7.
[4] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 19, 20; 29.
[5] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 8, 9.

»Wir Capitul des hohen Domstifts zu Breslaw urkunden hiermit vor männiglich, demnach wir für unsere Haubtkirchen hiesigen Hochstifts und zu Deroselbten besserer ein- und anrichtung der Musik nach weyl. Bischofens Sebastiani lobseel. Stiftung pro musica und auch insonderheit zu einem Chor- und Capell-Meister oder Regente Musicorum Guilielmum Urbanum Sculteti aufgenommen, als ist ihme zu einer Richtschnur wie er sich in seiner anvertrauten Function praecipue zu halten hat, folgende kurz verfaßte instruction erteilet worden.

Fördersamb wird er ein Gott und Menschen wohl gefällig und aufferbauliches Leben führen, Zank und Hader gegen männiglich von selbst sich enthalten, und dergleichen auf dem Chor etwann entstehende widerwillen zu Verhüttung (von) Aergernus sittsamb und bescheidentlich alsbald zu dämpfen, oder an den cum titulis Hr. Procuratorem Musicorum zu hinterbringen wissen; nicht minder andere, die keine Musici oder sonst daroben nichts zu tun haben, herunterschaffen.

Andertens soll er die Direction, Austheil- und Anordnung der Musik führen, dehme die anderen Musici hierinfalls nachkommen und seiner gebührendts acht haben werden, ingleichen die ihme allbereits eingehändigten oder noch überkommenden Musicalia und instrumenta in ein richtige consignation bringen, und nach dessen Entlassung ohne Mangel zurückstellen. Dabei auch

Drittens sich möglichst befleissen, womit er theils selber seine Kunst zu bezeugen etwas neues componiere und auflege, theils anderwärtsher an guten Messen, Vespern, Canzonen und derogleichen überkomme oder abschreiben lasse, wovon ihm jährlich Zwölf Thaler à parte gegolten werden sollen. Und diesem nach

Vierdtens, womit in der Kirche selber Fehler und Unklang verhüttet bleibe, solche neu und schweren Sachen den Tag zuvor durch Berufung zu gelegener Stunde der Musicorum probiere und untersuche: Und weilen dann auch

Fünftens sich zumahl ereignet, daß einer oder anderer von den Vokalisten die Stimme ändert, oder ganz weg kommet, als wirdt ihme deutlich bedinget, daß er allemahl von der Stimme und sonst qualificierte Knaben unter seiner instruction habe, die er in cantu und zwar täglich wenigst eine Stunde fleißig und mit Ernst zu unterweisen schuldig sein soll, durch welche hiernach der Defekt solcher abfallenden ersetzet werden könne.

Mehres und weilen nicht alles, was seiner Pflicht und anvertrauten Chor- und Kirchendienst obliegет, hierin verfasst und nahmhafft gemacht werden können:

Als ist man des gnädigen Vertrauens zu Ihm, er werde seine gerümbte Capacität also vorscheinen lassen, daß durch geschickte einrichtung der angezielten guten Musik bei hiesigem Hochstift des Höchsten Lob annehmblich vermehret werde, dagegen und für solchen Dienst sowohl musici als regentis wieder zu einer jährlichen Bestallung hundert Thaler schles. quattemberlich, was darauf kommet, aus der

hiezu gewidmeten Fundation, von dessen verordneten Herrn Procuratore zu erheben haben. Wonach er sich zu achten.

Urkundlich mit unserem gewöhnlichen Capitular-Insiegel gefertiget, Breslaw aus unserem Gen.-Capitul, welches nach der jährlichen Kirchweih gehalten wird, war der 19. November im Jahre 1675.«

Urbanus Scultetus hat das Amt des Domkapellmeisters nur zwei Jahre bekleidet. Es ist von ihm nichts bekannt, als daß er ein tüchtiger Geiger gewesen zu sein scheint, wenigstens wird n dieser Zeit mehrfach unter dem Chorpersonal ein Violinist seines Namens erwähnt, und zwar als Violista virtuosus und primus violista excellens; man kann hierbei wohl auf ein und dieselbe Person schließen. Ein Bruder von ihm war gleichfalls zeitweise an der Kirche als Geiger tätig[1]. Im Jahre 1677 ist er nicht mit dem Tode abgegangen, sondern merkwürdigerweise wird er wie auch sein Bruder noch unter seinem Nachfolger Caesar als Instrumentalist weitergeführt. Der Grund seines Abganges als Kapellmeister war nicht zu ermitteln; irgendwelche Kompositionen von seiner Hand haben sich gleichfalls nicht gefunden.

Der Nachfolger des Kapellmeisters Scultetus wurde Johann Melchior Caesar. Außer seiner Instruktion, die sich mit der des Scultetus fast deckt, ist von ihm nichts Besonderes bekannt. Er wurde gleich zu Anfang seiner Amtstätigkeit von den *Commissarii pro meliori Musica in Cathedrali Ecclesia Wrat. specialiter deputati in Stuba Capitulari convenientes ad effectum eum obtinendum* vorgeladen und um sein Gutachten befragt. In der schon erwähnten Consignatio salarii musicorum vom 12. Mai 1677 wurde dieses Gutachten vorbehaltlich der Genehmigung des Bischofs und des Kapitels niedergelegt. Ob die Festsetzungen, die in diesem Schriftstücke, das mit dem Kapitelsiegel versehen ist, in Kraft getreten sind, ist mit Sicherheit nicht zu sagen, da sich auch noch andere Schriftstücke zur selben Zeit mit der Besoldungsangelegenheit befassen. Augenscheinlich war es schon damals schwierig, mit den vorhandenen Mitteln auszukommen, denn ein anderes, undatiertes Schreiben, das jedoch dem Inhalte nach hierher gehören dürfte[2], beschäftigt sich ausdrücklich mit Herabsetzung der Gehälter.

Nach der Consignatio salarii waren damals auf dem Domchor folgende Personen mit folgenden Gehältern zu besolden.

1. Der Kapellmeister Melchior Caesar mit einem jährlichen

---

[1] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 2, 7, 8, 9 — vgl. Hoffmann, S. 413 Severin Constantin Scultetus?.

[2] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 2.

Gehalt von 125 Tl.; auf Holz bekam er 12 Tl. 18 Groschen, außerdem einen Malter Korn aus dem Hospital an der Kathedralkirche, dazu noch freie Wohnung in dem Musikantenhause, alles das unter ausdrücklicher Hinzufügung ». . . . *si conditionibus instructionis suae insertis maxime per instructionem puerorum effective satisfecerit*«.

2. Zwei Diskantisten, die Lebensunterhalt, Bekleidung und Wohnung erhielten; dafür sind 133 Tl. 12 Groschen ausgeworfen.

3. Zwei Altisten; von diesen dem einen »guten, weil er ein rara avis ist« 125 Tl. Der andere bekam nur 60 Tl.

4. Zwei Tenoristen; der erste Christophorus Wen. Künermann aus Oberglogau, der neu angestellt wurde, bekommt außer freier Wohnung im Musikantenhaus »pro honesta sustentatione« 100 Tl., der andere David Just[1] »muß für das frühere Gehalt von 20 Thl. weiter dienen«. Letzterer war auch Signator[2].

5. Zwei Bassisten; der erste, »ein guter«, bekommt 100 Tl., der zweite, ein mittelmäßiger«, bekommt 24 Tl. Die Namen sind nicht genannt.

6. Zwei Violinisten; der schon erwähnte Urbanus Scultetus bekommt 100 Tl., sein Bruder 50 Tl.

7. Der ordentliche Organist (Organista ordinarius) bekommt 65 Tl. Außer ihm ist noch ein außerordentlicher Organist erwähnt, dessen Gehalt aber nicht angegeben wird.

Der Gehalt des Procuratoris musices ist auf 40 Tl. festgesetzt.

Bei dieser Aufstellung wird noch bemerkt, daß die übrigen Instrumentalisten von den Lieschianischen Vikaren und den Choralisten genommen werden sollen, die umsonst mitwirkten[3]. Gleichfalls wird in einem Schreiben vom 6. Jan. 1679 des Kardinals Friedrich von Hessen an das Kapitel auf die Lieschianischen Vikare als Hilfskräfte für den Chor nachdrücklich hingewiesen[4].

---

[1] Kreuzkirche, Taufbuch 15. Nov. 1683. David Andreas Just, Rector ad. St. Johannem.

[2] Signator, ein Schulamt, das sich vorzugsweise auf den Unterricht im Gesange für Kirche und Schule erstreckte; der Signator war nebenbei in der Regel Choralist, und als das Schulamt später erlosch, blieb die Bezeichnung mit dem Choralistenamt verbunden. Darüber, wie auch über Rector und Locatus vgl. Cod. dipl. Bd. 25; Bauch Gustav, Gesch. d. Breslauer Schulwesens vor der Reformation. Breslau 1909, S. 7 ff.

[3] Reliqui instrumentales ex Lieschiana Fundatione et Choralistis (qui tamen gratis chorum adiuvare tenebuntur), assumendi. Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 8, 9.

[4] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 6. Das Schreiben lautet: »Fridericus ......

Eine andere Aufstellung vom 24. Januar 1679 vom Bischof Kardinal Friedrich behält die Angaben des vorigen im allgemeinen bei, nur setzt sie die Gehälter in einzelnen Fällen herunter. So den ersten Violinisten von 100 Tl. auf 50 Tl., den zweiten von 50 Tl. auf 20 Tl., den ersten Bassisten auf 50 Tl.; der zweite Altist und Bassist werden gestrichen, ebenso bekommt der Prokurator nur 20 Tl. statt 40 Tl.

Diese letzte Aufstellung warf insgesamt für Besoldung des Chorpersonals 655 Tl. 18 Sgr. aus, wobei jedoch die beiden Organisten ausgenommen blieben, die ihr Salarium gesondert aus der Kirchkasse empfingen. Hierzu ist noch zu bemerken, daß der Bischof Friedrich für den Chor in Anbetracht der beiden Orgeln des Domes zu den erwähnten zwei Diskantisten noch zwei Kastraten[1] hatte aus Rom kommen lassen und diese aus eignen Mitteln unterhielt. Ebenso hatte der Kapellmeister im Hause des Bischofs freien Tisch; die der bischöflichen Privatkasse dadurch entstandenen Kosten werden auf 1600 fl. bemessen. Im Laufe der Jahre nahm indes die Zahl der Musiker, die zu besolden waren, zu, so daß das Domkapitel zu wiederholten Malen sich genötigt sah, beim Bischof um Erhöhung der Salarien für den Chor vorstellig zu werden[2]. Das letzte Schreiben des Domkapitels vom 7. März 1697 in derselben Angelegenheit hatte schließlich den Erfolg,

---

salutem, propensionem et gratiam nostram. Ex iis, quae bonae memoriae, cum viveret, Cathedralis ecclesiae nostrae praepositus, Joannes Balthasar Lisch ab Hornaw, vigore peculiaris suae fundationis institutae pro Collegio duodecim Vicariorum Lischianorum, salubriter ordinata reliquit, secundum clarum tenorem, aliam ipsius Fundatoris mentem non extitisse coniciendum est, quam quod duntaxat eos in dicti Collegii alumnos assumi intenderit, qui Musicae gnari, utrique ecclesiae nostrae Vratislaviensi, tam choraliter tempore divini officii, quam diebus festivis et Dominicis in choro figuraliter, gratuito tamen, deservire, obligati remaneant, quod, cum in specialem decorem praefatarum ecclesiarum nostrarum vergere indubium sit nos in eiusdem executionem in futurum tales, et non alios recipi, dictaeque fundationi in reliquis omnibus etiam satisfieri unice cupimus, et his paterne ordinamus, confisi futurum omnino, quod in iis, quae pro istius fundationis conservatione quoquomodo necessaria, vel oportuna iudicaverint, debite in actum redigenda disponere non intermittent et nos propensione, ac gratia nostra iisdem plurimum semper additi sumus. Datae Vratislaviae die 6. Januarii 1679.«

[1] In einem Schreiben des Bischofs Ludwig vom 30. Dezember 1706 wird später noch einmal ein Kastrat erwähnt. Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 17; vgl. auch 44.

[2] Schreiben dieses Inhaltes sind gerichtet worden: am 19. November 1691, am 18. Januar 1692, am 17. November 1692, am 15. Januar 1694, am 7. März 1697, die beiden letzten vorhanden in Diöz. Arch. Mus. Akt. I.

daß der nunmehrige Bischof Franz Ludwig Bericht forderte über die vorher erwähnte Gehaltsaufstellung der Musikanten durch den Kardinal Friedrich[1]. Das Domkapitel gibt diese an und führt als Gegensatz dazu die im Jahre 1697 auf dem Chore tätigen Musiker an. Aus dieser Aufstellung geht eine merkliche Erweiterung des Chorpersonals hervor. Es waren im Jahre 1697 folgende Musiker angestellt:

1. Der Kapellmeister
2. Zwei Tenoristen
3. Ein Altist
4. Vier Diskantisten (cum castrati abierint)
5. Zwei Violinisten
6. Zwei Posaunisten
7. Zwei Trompeter
8. Zwei Organisten
9. Der Prokurator[2].

Die Besoldung dieser Musiker sowie des Prokurators kostete jährlich 770 Taler, während der vom Bischof Friedrich ausgeworfene Fonds nur 640 Taler schles. (= 768 fl.) betrug. Trotzdem nun das Kapitel in dem schon angeführten Schreiben immer wieder die Unmöglichkeit hervorhebt, mit dem ausgeworfenen Gelde auszukommen, indem es u. a. darauf hinweist, daß die Musiker bei der Notlage der Zeit mit ihren Gehältern nicht auskommen könnten, so scheint sich die endgültige Erledigung der Sache doch, wie aus mehreren ablehnenden Schreiben des Bischofs erhellt, bis ins Jahr 1706 hingezogen zu haben; aus diesem Jahre existiert wenigstens ein Schreiben des Bischofs Franz Ludwig, in dem er sich schließlich bereit erklärt, von nun an 1000 fl. rhein. aus der Rostockschen Fundation zu bewilligen[3].

Johann Melchior Caesar[4] hat nur sehr kurze Zeit seine

---

[1] Breslauer Bischöfe von 1671—1832: Kardinal Friedrich Landgraf von Hessen, 1671—1682; Franz Ludwig, Pfalzgraf bei Rhein, 1683—1732; Philipp Graf von Sinzendorf, 1732—1747; Philipp Gotth. Fürst von Schafgottsch, 1748—1795; Joseph Christ. Franz Ignatz, Reichsf. zu Hohenlohe, Waldenburg, Bartenstein, 1795—1817; Emanuel von Schimonski, 1824—1832.

[2] Bei dieser Aufstellung fehlen die Bassisten. Man kann wohl annehmen, daß diese von Lieschianischen Vikarien gestellt und also nicht besoldet wurden.

[3] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 12, 13, 16, 17.

[4] Gerber, Tonk.-Lex., Leipzig 1812 und Eitner, Quell.-Lex., 1900 erwähnen einen Johann Melchior Caesar aus Elsaß-Zabern, der 1683 Hofkapellmeister des Bischofs von Bamberg und Würzburg, dann 1687 Kapellmeister am Domstift zu Augsburg wurde. Der Gedanke, daß er mit unserem Caesar identisch ist, hat viel für sich.

Kapellmeisterstellung innegehabt. Von seinen persönlichen Verhältnissen war nur festzustellen, daß er mit Eleonora Jonistin verehelicht war, die ihm einen Sohn Friedrich Carl und eine Tochter Maria Eleonora gebar[1].

Das I. f. K. besitzt eine handschriftliche Komposition aus dieser Zeit unter dem Namen Johann Caesar, die wohl von unserm Kapellmeister sein dürfte. Es ist ein Stück unter dem Titel: Musica Choro-Figuralis pro Lotione pedum die Jovis sancto a 4 C. A. T. B. con Organo. Einen besonderen Schluß auf Caesars Art wird man daraus nicht ziehen können, zumal es mit liturgischen Intonationen vermischt ist.

Der Nachfolger[2] Caesars wurde etwa 1681 der bisherige Organist Elias Hieronymus Heen[3], der aber auch schon im Jahre 1683 verstarb[4].

Von seiner Hand finden sich im I. f. K. zwei Kompositionen: 1. Decantabat populus Israel a 13, C. A. T. B. 2 Viol. 3 Viole o Tromb. 4 Ripieni e Organo, 2. O beata Trinitas a 10 o 14 Voc. e Organo. Von sonderlicher Bedeutung schienen mir beide Stücke indes nicht zu sein.

In der nächsten Zeit bis 1706 haben sich Namen von Domkapellmeistern nicht auffinden lassen. Möglicherweise hat das Kapitel der materiellen Notlage folgend (vgl. S. 22), wie schon vorher bei Heen, den Organisten — es war damals Franciscus Tiburtius Winkler (vgl. S. 55) — mit der Leitung des Chores betraut. Diese Annahme hätte auch darum etwas für sich, weil im Todesjahre Winklers 1706 ein neuer Kapellmeister angestellt wurde.

II. Johann Martin Prandel und sein Bruder Nikolaus als Domkapellmeister.

Das Jahr 1706 brachte eine günstige Wendung in die Chorverhältnisse des Domes. Einesteils wurde durch die vorerwähnte Geldbewilligung des Bischofs Franz Ludwig (vgl. S. 15) den Besoldungsschwierigkeiten ein Ende gemacht, andrerseits scheint

[1] Taufbuch der Kreuzkirche: 1679, 15. Febr.: Babtizata Maria Eleonora D. Jo'is Melchioris Caesaris Ser. ac Em. Principis Friderici Epc. Wrat. et Cath. Eccl. Capellae Magister et D. Eleonorae natae Jonistin filia [vgl. auch 1677, 31. Dez.: Sohn].

[2] Taufbuch der Kreuzkirche: 1681, 6. März: Kapellmeister Elias Hieronimus Heen.

[3] Neben Heen finden sich die Formen: Hein und Höhn.

[4] Totenbuch der Kreuzkirche: 1683, 12. Jan. Sepultus est Elias Hein, Chori diretor & Organista in Ecclesia Cath.

es, daß die Anstellung Prandels als Kapellmeister ein äußerst glücklicher Griff war.

Laut der vorhandenen Instruktion vom 13. Dezember 1706[1] wurde Johann Martin Prandel[2] zum Kapellmeister des Breslauer Domes bestellt, und im gleichen Jahre wurde auch Heinrich Krause, der bis dahin zweiter Organist gewesen war, zum ersten befördert.

Über die Herkunft Prandels war nichts zu ermitteln. Die Kirchbücher schweigen über etwaige Familienverhältnisse völlig, nur sein Todesdatum ist hier verzeichnet, er starb schon nach dreijähriger Tätigkeit im Jahre 1709[3]. Es ist daher nicht einmal über sein Alter beim Tod irgendein Schluß zu machen. Mit einiger Bestimmtheit läßt sich wohl annehmen, daß er nicht aus Breslau und auch wohl nicht Schlesier war, da der Name Prandel wenig Schlesisches an sich hat.

Wenn es erlaubt ist, darin persönliche Beziehungen zu erblicken, so könnte man es vielleicht in folgenden Punkten aus der Instruktion[4] seines Bruders, der nach seinem Tode Kapellmeister wurde.

Es heißt da:

»Sechstens weilen auch gleichwohlen erfordern will, dass ein Regens chori oder Capellmeister einen Respect von denen anderen Musikanten habe, welches am füglichsten geschehen und solcher erhalten werden kann, dass er sich nicht mit denselben in allzu gemeine familiarität einlasse, allermassen nimia familiaritas contemptum solet parere, als wird Ihme obliegen, dieses wohl zu beobachten, und die allzu grosse Gemeinschaft mit herumbvagieren zum Trinken und Spielen zu meiden.

Siebentens nicht minder wird er dahin beflissen sein, den übrigen Trunk zu verhüten, wie auch das nächtliche herumbgehen und gebrauchen der Instrumentorum (so zur Kirchen allein und zu denen vorhabenden proben und benötigten Exercitien gehören) in den privat Häusern, viel weniger auf den Gassen und Gärten.

Achtens und letztlichen soll er ohne erhebliche Ursachen und ohne Licenz des Hr. Procuratoris ausser des Dohmbs über die Nacht nicht verbleiben und in der Stadt Breslaw sich verschliessen lassen.

---

[1] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 21.

[2] Der Name Prandel hat verschiedene Formen: die Instruktion zeigt die hier gebrauchte Form, daneben kommen Prantl, Prandl, Prantel, Brandel, Prandtel u. a. vor.

[3] Totenbuch der ehemaligen Kreuzjurisdiktion (liegt in der Kreuzpfarrei): 1709, d. 18. Septembris sepultus est in Crypta St. Petri et Pauli Dominus Martinus Brandel, Capellae Magister.

[4] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 30. Die Ausfertigung dieses Schriftstückes vom 13. Dez. 1709 (Mus. Akt. I, 22) ist etwas verändert.

Mehreres soll er alle vorhandenen neue und alte Musicalia unter seinem Beschluss halten, auch Künftigers, wenn er entweder von dannen sich begeben und sein officium resignieren oder ja Todes verfahren möchte, sollen alle Musicalien und Compositiones sub quocunque nomine bei der Kirchen verbleiben et sub inventario et assignatione aufbehalten werden.

Und weilen nicht alles, was seine Pflicht und anvertrauten Chor- und Kapellmeister-dienst oblieget hierinnen verfasst und nahmhaft gemacht werden können, als [hat] man das gnädige Vertrauen zu ihm, er werde seine gerühmte Capacität also verscheinen lassen, dass durch geschickte Einrichtung der angezielten guten und ruhmwürdigen Musik bei hiesigem Hohe-Stift des Höchsten Lob annehmlichen vermehret dagegen nun für solchen seinen Dienst sowohl Musici, Regentis und Capellmeisters Verrichtung, wird er zu einer jährlichen Bestallung 300 Gulden und zwar quatemberlichen 50 Reichsthaler aus der hierzu gewidmeten Fundation und dessen geordneten Herrn Procuratore und von Termino S. Luciae dieses 1709ten Jahres anzurechnen und anzufangen zu empfangen haben, wonach er sich zu halten und zu richten wissen wird. Urkundlichen mit unserem gewöhnlichen Capitularsiegel gefertiget.

Breslau auf dem Dohmb, d. 10. Dezember 1709.«

Diese Punkte aus der Instruktion seines Bruders gewinnen für Prandel daher eine gewisse Bedeutung, weil seine eigene drei Jahre zurückliegende sie nicht enthält. Vielleicht ist unser Kapellmeister in der Tat ein lustig zechender Musikus gewesen, der bisweilen mit seinen Chormitgliedern in der Stadt[1] beim fröhlichen Gelage saß und nur zu leicht an den Heimweg vergessen konnte. So mochte sich vielleicht das Domkapitel bemüßigt fühlen, obige Punkte in die Instruktion des Nachfolgers aufzunehmen. Sei dem aber, wie ihm wolle, jedenfalls gehören Martin Prandel wie auch sein Bruder mit ihren Kompositionen zu den erfreulicheren Zeichen des Breslauer Domchors.

Martin Prandel hat sicherlich eine große Zahl Kompositionen hinterlassen, doch sind deren leider nur wenige erhalten: das Institut für Kirchenmusik besitzt 14 handschriftliche Kompositionen des älteren Prandel in Stimmen, darunter eine Partie für zwei Lauten arrangiert in einem Tabulaturbuch des Klosters Grüssau. Um gleich bei diesem letzten Stücke zu bleiben, so ist es vielleicht erwähnenswert, daß Prandel hier in der Gesellschaft von Telemann und Fr. X. Richter sich befindet, ein Umstand, der wenigstens in etwas für die Schätzung, deren sich die Kompo-

[1] Breslau umschloß in dieser Zeit die Dominsel nicht, so daß man nach Schluß der Tore aus der Stadt nicht mehr auf den Dom gelangen konnte.

sition damals erfreute, zu sprechen scheint. In der Tat ist es auch, soweit eine Lautenübertragung das erkennen läßt, eine sehr liebenswürdige Komposition [1].

Was nun seine Kirchenstücke angeht, so zeigen sie vor allem eine angenehme Melodieführung und verständige Satzkunst, welch letzteres um so mehr hervorzuheben ist, als sie bei den kath. Kirchenmusikern der Folgezeit immer mehr zu schwinden begann.

Sehen wir uns indes ein Stück Prandels näher an, einen Hymnus pro Festo Ascensionis D. N. J. Ch. auf die Textworte: Salutis humanae sator etc. mit folgender Besetzung: C. A. T. B., 2 Viol., 3 Tromboni, Violone und Organo.

Der Hymnus hebt an mit einem würdig einherschreitenden Choralsatz in C-dur, dessen 4stimmig gehaltener gemischter Chor durch zwei ebenfalls in langsamen Choralnoten sich bewegende Violinen im allgemeinen 6stimmig ergänzt wird. Der Chor wird in den drei unteren Stimmen von drei mitgehenden Posaunen unterstützt, außerdem von Streichbaß und Orgel. Von den fünf komponierten Strophen des Hymnus wird in dieser Weise die erste, dritte und fünfte Strophe abgesungen, in der zweiten und vierten Strophe wird der Choral so unterbrochen, daß sich die vier Chorstimmen solistisch betätigen, und zwar die zweite Strophe als Sopransolo; in der vierten Strophe vereinigen sich Alt, Tenor und Baß zum Soloterzett. Beide Mittelstrophen geben den Dreihalbetakt des Chorsatzes auf und sind, namentlich das Sopransolo des ersten in e-moll, reicher bewegt und koloriert. Bei beiden Solostrophen ist die Begleitung auf den Basso continuo der Orgel und den Streichbaß beschränkt. Insgesamt genommen macht das Stück einen zwar einfachen, aber durchaus würdigen Eindruck und dürfte bei geeigneter Vorführung auch heute noch seiner Wirkung sicher sein (s. Musikbeilage Nr. 1).

---

[1] Die Kgl. Bibl. in Upsala besitzt zwei Handschriften unter dem Namen Prandel und Brandel, die zweifelsohne von einem der Breslauer Komponisten dieses Namens sein dürften. Das erste Stück trägt die Aufschrift: Overtur à 4 ex C-Mol, Signor Prandel. Vorhandene Stimmen: Viol. II. La Taille, Basson, Violone [unvollständig]. Die Komposition, eine Suite, besteht aus folgenden Teilen: 1. Overtur, 2. Aria, 3. Boure, 4. Saraband, 5. Menuet, 6. Menuet-Trio, 7. Gigue. Alle Teile stehen im Gegensatz zur Aufschrift in B-dur. Das zweite Stück trägt die Aufschrift: Ouverture à 4 ex C moll 1 Violino, 2 Viola, con Basso: Signior Brandel. Vorhandene Stimmen: Hautbois I, Haute Contre, La taille [Basso]. Die Komposition, ebenfalls eine Suite, hat folgende Zusammensetzung: 1. Ouverture, lamento, allegro, lamento, 2. Aria, 3. Menuet, 4. Gavotte, 5. Gigue, 6. Menuet, 7. Rondeau [vom Verfasser angefertigte Partituren zu beiden Stücken sind im I. f. K.].

Die äußere Form des Stückes, d. h. die Wiederholung ein und desselben Chorsatzes mit dazwischengelegten Solis ist im allgemeinen nicht die regelmäßige; hier mag sie durch die strophische Gliederung des Textes bedingt gewesen sein. Betrachten wir indes noch andere Stücke Prandels, wie auch anderer damaliger Komponisten, hinsichtlich ihres Aufbaues, so findet sich das Gemeinsame, daß derartige Kompositionen immer in mehrere einzelne Teile zerfallen, die ohne musikalischen Zusammenhang sind. Ein Beispiel mag das deutlich machen. Prandels Offertorium pro Festo Sanctorum Ecclesiae Doctorum a 13 C. A. T. B. 2 Viol., 2 Clar., 3 Trombon., Violone und Organo hat in seinen Teilen folgende Anordnung:

I. Adagio. Alla breve. D-dur. Gem. Chor. Justus cor suum tradet.
II. Adagio. Alla breve. h-moll. Alt-Solo. Augustum coeli lumen.
III. [Keine Tempobezeichnung] D-dur. Baß-Solo. Ipse palam faciet.
IV. Adagio. Allegro $^3/_2$. D-dur. Gem. Chor (s. Musikbeilage Nr. 2).

Wir wenden uns nun zu Nikolaus Prandel[1]; er folgte, wie schon erwähnt, im Jahre 1709 seinem Bruder. Außer einer Notiz, die Gerber[2] macht, daß er im Jahre 1710 gemeinsam mit einem gewissen Koch auf den damaligen Stadtpräses von Breslau Siegmund v. Haunold eine Serenata komponiert habe, deren Text Prof. Stief verfaßt hatte, außer diesem Umstand ist mir über das Leben Nikolaus Prandels nichts bekannt geworden, auch das Todesdatum habe ich nicht finden können.

Kompositionen von ihm besitzt das Institut für Kirchenmusik drei; jedenfalls auch nur ein Rest von einer bei weitem größeren Zahl. Auf eine wollen wir hier näher eingehen, ein Offertorium de tempore. Respice nos etc. a 11. C. A. T. B., 2 Viol., 3 Trombon., Violone und Organo.

Die Komposition besteht aus fünf voneinander unabhängigen Teilen:

I. Tardissime in e-moll: Respice; homophoner 4st. gem. Chor, $^4/_4$-Takt.
II. Aspexisti super castra eorum etc.; Sopransolo e-moll, $^4/_4$-Takt.
III. Sic fiant et isti domine. Altsolo h-moll, $^6/_8$-Takt.

---

[1] Instruktion im Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 22, 20.

[2] Gerber, Tonk.-Lex., vgl. Kundmann, Berühmte Schlesier in Münzen. Breslau und Leipzig 1738, S. 148.

IV. Et nesciant, quia tu es Deus; fugierter gem. Chor, Alla breve, e-moll.

V. Allegro. Alleluja; Fuge in e-moll.

Der einleitende Chorsatz (I) ist in seiner äußeren Behandlung nur mit Wegfall der Posaunen gleich dem nämlichen des älteren Prandel; auch er klingt würdig und ernst; einige zweifelhafte Stellen dürften sich womöglich durch fehlerhafte Stimmen erklären lassen. Das darauffolgende (II) Sopransolo von 25 Takten wird nur vom Basso continuo begleitet. Nach einem von zwei Violinen begleiteten Altsolo (III) folgt nunmehr ein Alla breve-Takt (IV), dessen kontrapunktische Behandlung jedoch nur mäßig befriedigen kann, im Gegensatz zu dem darauf folgenden Alleluja, das sich als eine durchaus mit Geschick behandelte Fuge darstellt. Das Fugenthema ist gut erdacht, und seine Durchführung zeigt, daß der Komponist in derlei Arbeiten wohl gut zu Hause gewesen ist; einige störende Fortschreitungen, die leicht zu vermeiden gewesen wären, sind wohl mehr auf Nachlässigkeit zurückzuführen, zumal sehr viel Gutes dagegen steht (s. Musikbeilage Nr. 3 u. 4).

Was nun insgemein die Kompositionsweise der beiden Prandel angeht, so ist es bei dem schon eingangs erwähnten Mangel an grundlegenden Arbeiten auf unserem Gebiete zurzeit sehr schwer, einen Anknüpfungspunkt zu finden. Daß beide Brüder eine gute Schule durchgemacht haben, das dürfte nach allem Gesagten außer Frage sein, daß sie sich aber andrerseits ihre Kenntnisse hier in Schlesien angeeignet haben sollten, erscheint zurzeit sehr zweifelhaft. Mit den vor- und gleichzeitigen mittel- und norddeutschen Kirchenkomponisten auf evangelisch-kirchlichem Gebiete, wie Buxtehude, Ahle, Tunder, Rosenmüller und Zachow, wird man eine nahe Verwandtschaft schwerlich finden können; das dürfte vielleicht schon rein äußerlich durch das verschiedenartige Wirken einerseits auf protestantischem, andrerseits auf katholischem Gebiete zu erklären sein. Möglicherweise ließe sich aber eine Brücke nach Italien auffinden; dafür würde unter anderem auch das sprechen, daß beiden Prandels ein entschiedener Sinn für eine wohlklingende und reich mit Koloraturen verzierte Melodieführung eigen ist. Sequenzenartig geführte Violinbegleitfiguren, wie sie zum Beispiel Nikolaus Prandel in dem Altsolo des besprochenen Offertoriums gebraucht, finden sich auch u. a. in Corellis Sonaten (vgl. z. B.: Arc. Corelli, Werke hsg. v. Fr. Chrysander 1888, Sonate Nr. 10, S. 61).

Diese allgemeinen Hinweise müssen für jetzt genügen.

III. Die Domschulrektoren im Kapellmeisteramte (bis 1735).

Kehren wir nun zur geschichtlichen Darstellung zurück. Wie lange der jüngere Prandel im Dienst gewesen ist, steht nicht fest. In den Akten befindet sich in dieser Zeit eine Lücke von 1709—1721. Im letztgenannten Jahre tat die Dienste des Kapellmeisters Michael Wenzeslaus Bock, der Schulrektor vom Dom; er wird immer Regens chori oder Director chori genannt, während die Bezeichnung Kapellmeister nicht vorkommt; ja gelegentlich wird er als Rektor in Gegensatz gestellt zu den »seligen Herrn Kapellmeistern«.

Es ist sehr wohl anzunehmen, da Nik. Prandel erst 1709 sein Amt antrat und es andrerseits den Anschein hat, als ob der erwähnte Schulrektor schon vor 1721 das Kapellmeisteramt verwaltet hätte, daß zwischen Prandel und dieser Interimsstellung des Rektors Bock kein anderer Kapellmeister mehr am Dom gewesen sein dürfte.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß die Kapellmeisterstelle aus Sparsamkeitsgründen nicht besetzt worden ist[1] und man, um den Gehalt zu sparen, dem Domschulrektor, der auch sonst als Choralist einen Gehalt bezog, die Leitung des Chores übertrug.

Von den musikalischen Leistungen des Rektors Bock ist nichts Besonderes bekannt geworden. Von seiner Amtsführung ist die unangenehme Tatsache zu verzeichnen, daß sich in den Jahren 1723—24 die gesamten Mitglieder des Domchores über ihn beschwerten.

Ehe wir indes auf die Klagen gegen Bock, welche die Chorverhältnisse am Dom von den verschiedensten Seiten beleuchten, etwas eingehen, soll noch kurz einiges angeführt sein über die Zammensetzung des Domchores in dieser Zeit.

Am 4. Juli 1721 fand gelegentlich des Festes des heiligen Johannes von Nepomuk[2] ein feierlicher Gottesdienst im Dom statt. Über die Zahl der dabei tätigen Musiker sind wir durch eine genaue Spezifikation des Rektors unterrichtet. Danach sind bei der Feier an Sängern und Instrumentalmusikern 41 Personen zur Stelle gewesen. Da nun wohl anzunehmen ist, daß bei einer

---

[1] Etwas Ähnliches geschah nach dem Tode des Kapellmeisters Clement im Jahre 1794, vgl. auch Jungnitz, Anton Lothar Graf v. Hatzfeld-Gleichen, Darst. und Quellen zur schles. Gesch., Breslau 1908: Geldschwierigkeiten des Domkapitels, vgl. S. 15.

[2] Vgl. Diöz. Arch. Liber statutorum, IIIa 16 fol. 20.

solchen Feier die festangestellten Chormitglieder der Kathedralkirche sämtlich mitgewirkt haben, so ergibt sich als eiserner Bestand des damaligen Domchores folgende Aufstellung für das Jahr 1721.

1. Der Rektor Wenzeslaus Bock, Regens chori und Bassist.
2. Der Signator, Choralist, ungenannt.
3. Specht, Choralist.
4. Menzel, Choralist.
5. Richter, Choralist.
6. Leopold Nischol, Rektor ad St. Crucem, Choralist.
7. Carolus Nischol, Choralist.
8. Discantista primarius, ungenannt.
9. Discantista secundarius, ungenannt.
10. Altista, Schießner.
11. Organista primarius, Krause.
12. Organista secundarius, ungenannt[1].

Die Zahl 12, auf welche wir durch diese Aufstellung kommen, deckt sich auch mit anderen Angaben; so sagt der Organist Krause über das vorerwähnte Nepomukfest: ».... bei welchem wir einheimischen 10 bis 12 derer auch nicht mehr sind, nullo excepto, alle das unsrige, gleichwie andere mahl praestieret«[2].

Daß Krause 10—12 »einheimische« Musiker erwähnt, wäre vielleicht noch genauer dadurch zu erklären, daß von den vorerwähnten 12 zwei, die beiden Gebrüder Nischol, in erster Linie an der Kreuzkirche, dem Kollegiatstift, tätig waren.

Die Besoldung dieser Musiker stellt sich nach einer gleichfalls aus dieser Zeit vorhandenen »Specifikation, derer Einkünfte, so jeder Musicus bey der hohen Domstiftskirchen jährlich genießet«[3] etwa folgendermaßen, wobei zu bemerken, daß sich alle diese Einzelbesoldungen aus Sonderraten zusammensetzen. So wird immer unterschieden der Dienst als Choralist und der im Figuralchor, also der eigentliche liturgische Gesang und die Kunstmusik, bei welch letzterer die Choralisten keineswegs immer als Sänger beschäftigt waren, sondern auch nach Bedarf zu den Instrumenten griffen; so spielte bei dem Nepomukfest im Jahre 1721 der Signator[4] den Streichbaß, der Rektor vom Hl. Kreuz und dessen Bruder bliesen Clarin usw.[5].

---

[1] Wird zwar bei diesem Fest nicht, aber sonst erwähnt.
[2] Vgl. Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 28.
[3] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 24.
[4] Vgl. Anm. 2 S. 12.
[5] Vgl. die Spezifikation beim Nepomukfest im folgenden S. 25.

Zu den erwähnten Sonderraten gehören noch u. a. das Sapientiae-Geld für Absingen der Antiphon: Patris sapientiae, die Besoldung für die Tätigkeit in der Kreuzkirche, das Neujahrsgeld, das Geld für die freitäglichen Umgänge, für den Umgang St. Martini usw.; außerdem noch gewisse Personalzulagen: dem Rektor als Regens chori[1], dem Signator, dem Locatus[2].

So stellen sich die Besoldungen für die fünf Choralisten jährlich folgendermaßen:

Der Rektor (hier an Stelle des Kapellmeisters)	331 Gld.	20 Sgl.	
Der Signator, als Choralist	163 »	— »	
Der Locatus, als Choralist	151 »	— »	
Der Choralist Menzel	114 »	— »	
Der Choralist Richter	114 »	— »	

Die drei Singeknaben, zwei Diskantisten und ein Altist, werden hierbei nicht erwähnt, da sie vollständig freies Leben, Wohnung, Kleidung und Beköstigung haben, ebenso nicht die beiden Brüder Nischol, die von der Kreuzkirche ihren Gehalt beziehen.

Demgegenüber war nun das Gehalt des ersten Organisten Krause sehr klein. Die Spezifikation weist 117 Gld. und 12 Gld. Neujahrsgeld auf, zusammen also 129 Gld. Krause selbst beklagt sich über das Mißverhältnis seines Gehaltes und seiner Arbeit:

». . . . darvor hab ich zu schlagen, 309 Messen, 299 Vesbern, 32 Metten, 52 Liedaneyen, davor hab' ich 4 Gulden 36 Kr., wie auch 52 Liedaneyen im Kleinen Cor, davor hab' ich 4 Gld., nun Wierd dem hoch Wirdigen Thum-kapiedel bekand sein, daß ich dass gantze onis tragen muss, in speci im figiral Cor dass Meiste zu observiren hab, von denen Coralisten aber nebst ihren Besoldung von diesen figiral Chor, zu 16 bis 18 auch 20 Gld. haben, der Rektor 24 Gld., der Richter 26 Gld. darvon ziehen, ich aber nichts habe darvon, allwo ich doch sonsten mit dem Rektor in gleichen accidensien stehe, warum auch nicht in gleicher Besoldung, indem er als Basist 24 Gld. hat und ich als Organist nichts . . . . .«[3].

So viel sagt Krause über sich selbst. Über den zweiten Organisten, der ein jährliches Salarium von 78 Gld. 24 Kr. bezog, heißt es dann weiter:

---

[1] Choralist war der Rektor ohnedies.

[2] Vgl. Anm. 2 S. 13.

[3] Der Rektor bezog, wie schon erwähnt, ein doppeltes Gehalt als Regens und als Bassist.

».... Darvor (für 78 Gld. 24 Kr.) hat er seyne Verrichtung nach wöchendlich alle Sonndag ein teitsches Lied vor der predig zu schlagen, weihnachten, ostern, pfingsten und 8 liebe Frauentäge zu preamboliren könde also mit guttem gewissen Vor dass wenig schlagen, welches Bekand und ser schlecht ist, etliche onra auf sich nehmen in speci, wenn ich Krang bin, damit ich nicht wie vorhero ihn bezahlen müssen nach seinem guttingen, wo Vor er sich gradoliren solde, weil er Höchstes bedierftig were eines guten exercitium.«

Inwieweit dieses Urteil Krauses über seinen Unterorganisten[1] berechtigt war, ist nicht zu bestimmen. Sicher ist, daß der zweite Organist im Verhältnis zum ersten wirklich nicht viel Arbeit gehabt zu haben scheint.

Nach solcher Maßgabe nun des gewöhnlichen Chorbestandes von zwölf Musikanten dürfte sich die Musik beim Alltaggottesdienst abgespielt haben. Diese Zahl erscheint allerdings nicht so klein, wenn berücksichtigt wird, daß, wie es an einer Stelle heißt[2]: ».... man auch in Klöstern allhier mit 14 oder 15 Musicis eine gute und völlige Musik producieret«. Außerdem muß man auch hier wiederum die Lieschianischen Vikare als ständige Hilfskräfte für den Chor nicht vergessen.

Bei feierlichen Anlässen wurde die gewöhnliche Zahl der Musiker indes bedeutend überschritten. Von drei solchen Festmusiken am Dom haben wir Personalaufstellungen.

Die erste ist die schon beregte vom 4. Juli 1721 gelegentlich des Nepomukfestes; sie ist die umfänglichste und genaueste, weshalb sie hier im Original wiedergegeben werden soll.

»Specificatio Musicorum seu Personarum, qui in Translatione S. Joannis Nepomuceni Martyris 1721 die 4. Julii ad producendam Musicam solemnem invitati sunt[3], et comparuerunt, quam Rev. ac. Illustr. Comes de Hatzfeld Reverendissimi Capituli Commissarius mihi mandavit producere, quae etiam, (Deo sint laudes) quam optime producta est. Pro qua Reverendissimum Capitulum etiam resolvit et iussit 12 Fl. Rhenenses inter sequentes Musicos tam extraneos quam ordinarios exsolvere et distribuere.

In majori Choro fuit Krause noster Primarius, qui accompagnavit et praelusit in maiori Organo Ripieno cum Calcantista.

Item 4. Tubicines pro Intradis faciendis[4]. Quorum 1mus Richter

[1] Der Zeit nach kämen für diesen Unterorganisten etwa die Namen Staletzka und Liebich in Frage, vgl. S. 56.

[2] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 38.

[3] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 40.

[4] Es war früher üblich bei besonders feierlich zelebrierten Hochämtern, und wohl auch sonst, zu Anfang, wenn der Celebrans sich an den Altar begab, Intraden zu blasen; über die Art dieser Stücke läßt sich etwas Ge-

Clar. 1. 2dus peregrinus loco Rectoris à S. Cruce, abivit enim propter Sacrum ibidem.

Principalista Carolus Nitschol 3. Martista peregrinus 4. et Tympanista. Summa Personarum in maiori Choro 7.

In Choro Instrumentali inferius fuerunt 6. Virtuosi fidicines.

Pro Primo Violino 1. Virtuosus D. Martinus olim conditionatus apud Comitem Palatinum Carolum Neobu(r)g: nunc ad S. Matthiam et Comitem de Prusskaw. — 2dus D. Greul, Primarius ad S. Matthiam. — 3. D. Franciskus Winkler conditionatus apud Comitem de Prusskaw.

Pro 2do Violino 1. D. Krischker apud Comitem de Prusskaw. — 2. D. Pleck et Primarius Violinista. — 3. Ex Burgo; Nomine Illgner.

Huboistae 1. D. Franciscus Virtuosus et 2dus D. Hampel à S. Matthia.

2. Clarinistae pro tubis Gallicis. 1mus ex Burgo. — 2. ex Arena.

2. Waldhornistae in Chorulo penes Instrumentalem 1mus a Principe Constantino; Bittner. — 2dus a Principe Holsatiae.

3. Trombonistae; 2. ex Arena, 1. a S. Vincentio.

In Choro Vocalistarum fuerunt

1. Discantista à S. Vincentio Virtuosus, qui cantavit Concertum Italicum pro Graduali.

2. Noster primarius.

Ripienistae ex Arena et
noster Secundarius

Altistae 1mus a S. Vincentio et ex Burgo noster Schiessner, 3. qui Ripieno cantavit.

Tenoristae 1mus ex Burgo et noster Choralista Mentzel.

Bassistae à S. Vincentio et ex Burgo. Ripien: Rector et Specht ad S. Joannem.

Summa Vocalistarum 13.

Violon lusit noster Signator

Violonziello Johannes Bock.

Fagott D. Heinsch à S. Vincentio Virtuosus.

Organista in Choro Concertante nunc Sacellanus apud Illustr, Comitem de Schaffgotsch.

Calcantista noster secundarius.

Ultimo Regens Chori, qui omnes invitavit, exoravit et ad contentum R. Capituli laudabiliter produxit.

Summa Personarum 41.

W. M. B. R. Cath. Director Chori.

---

naues nicht sagen, da sich Musiken dieser Art nicht gefunden haben. Es dürfte sich aber dabei wohl weniger um Kompositionen handeln, wie sie etwa Pezel in seiner »5stimmigten blasenden Musik« bringt, sondern mehr um akkordische Improvisationen; wenigstens kann ich aus guter Quelle berichten, daß noch vor etwa 30 Jahren in Trebnitz es üblich war, derartige Akkordintraden von drei Trompetern und Pauken spielen zu lassen. — Über die Intraden im Dom und ihre Ausarten vgl. Allg. Mus. Ztg. 1819, S 794.

Eine zweite Aufstellung vom 16. Mai 1722[1] bei derselben Gelegenheit weist nur 24 Musiker auf. Eine dritte vom Fronleichnamfest des Jahres 1723 lautet folgendermaßen:

»Distrubutio 8. Marc. et 3 usualium Silesiticorum, Pro musica in Processione SS^{mi} Corporis Christi inter personas sequentes anno 1723.
Tubicinibus non indiguimus, cum Tubicines Serenissimi inflaverint.

Pro Fundamento:	Quartubista fuit Richter	1 fl.	10 Slg.
	Al(t)isticam inflavit Junior Nitschol	1 »	— »
	Tenorista, eius frater	— »	18 »
In 2do Choro:	Inflavit Quartubista ex Arena . .	1 »	10 »
	Altisticam ibidem, Ernestus . . .	— »	18 »
	Tenoristicam aeque ex Arena . .	— »	17 »
Pro invitandis musicis datur		1 »	12 »
	Discantistis	1 »	— »
	Tenoristae Mentzel et Specht . .	2 »	— »
	Signatori	1 »	— »
	Organistae	1 »	— »
	Regenti chori, qui omnia ordinat et simul cantat	2 »	— »
2 pueris, quis voces portant et recipiunt unicuique 1 Slg.		— »	2 »
	Facit	15 fl.	7 Slg.

Remaneant 1 fl. et 1 Slg. in adiumentum tractationis pro honorabilioribus invitatis.«

Hier handelt es sich also nur um die Aufzählung der bezahlten Teilnehmer. Es können daher wohl noch mehr mitgewirkt haben.

Namen und Angaben von Kompositionen, die bei solchen Gelegenheiten zur Aufführung gelangten, haben sich nirgends auffinden lassen.

Zu der an erster Stelle mitgeteilten Aufstellung vom Jahre 1721 ist noch zu bemerken, daß sich gegen ihre Richtigkeit in der damaligen Zeit Stimmen erhoben.

Gelegentlich der Unstimmigkeiten zwischen dem Rektor Bock und den Chormitgliedern, auf die wir jetzt eingehen, wird auch die Aufstellung vom Jahre 1721 in folgender Weise charakterisiert[2]. Es heißt da:

». . . . . aus welchen (nämlich den 41 aufgeführten Musikern) Kaum der dritte Theil aufs Chor Kommen, weder Platz vor sie gewesen undt also wiederumb fortgangen.«

---

[1] Diöz. Arch. I, 42.

[2] Diese Bemerkung steht in einem Schreiben »des Organisten und der gesamten Musicis« als »Beantwortung wider die Specificationes nostri Rectoris ratione accidentium«. Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 28.

Diese Bemerkung soll zwar hier angeführt werden, doch wird man bei einer bloßen Vergleichung der Zahlen zu der Annahme kommen müssen, daß der Vorwurf stark übertrieben ist, was sich wieder leicht aus den damaligen Mißhelligkeiten zwischen dem Rektor und dem Chorpersonal erklären läßt.

Um nun auf die Beschwerden gegen den Rektor zu kommen, die in drei größeren Schreiben[1] und auch am 7. Juni 1723[2] mündlich vor das Domkapitel gebracht wurden, so handelt es sich in erster Linie um die Verteilung der Akzidentien, also der nicht feststehenden Einkünfte der Chormitglieder. Es wird dem Rektor zum Vorwurf gemacht, daß er die ». . . . *accidentias plerasque diu conservet et inde misculantias faciat mittendo uni vel alteri secundum placitum*«. Des weiteren heißt es, er lade zu den Kirchenfesten, bei denen gewisse Nebenverdienste herauskämen, so viele fremde Musiker ein, daß die ». . . . *domestici frequentius otiosi in choro*« stehen und ». . . . *ob copiam musicorum*« nach Hause gehen müssen. Des weiteren heißt es, bezahle er bei der Fronleichnamsprozession die Trompeter gar nicht, sondern nur die fremden Ductilistas (Zugposaunisten) oder, wenn, wie es vorkam, die Trompeter seiner Durchlaucht[3] bliesen, die einheimischen aber die Posaunen, dann stecke er sich das Geld (denn die bischöflichen Trompeter machten es umsonst) gar selbst in die Tasche; auch nehme er sich bei der Verteilung immer zwei Portionen, eine als Sänger und eine als Regens.

Diesen mehr allgemeinen »Gravamina contra rectorem« stehen noch gewisse Einzelheiten zur Seite; so wirkten bei dem Nepomukfest im Jahre 1722 sieben Turneri Civitatis, d. h. Breslauer Stadttürmer[4] als Bläser mit; darüber heißt es:

». . . . die sieben eingeladenen Turneros hat er zwar bezahlt, vor einen jeden einen Siebenzehner, machet also 2 fl. weniger 1 Kreuzer; die drei Virtuosos[5], wie er sie nennet, welche er bei seiner Ordinar-Mahlzeit behalten, werden hoffentlich die übrigen 4 fl. von den bezahlten Turneris nicht aufgezehret haben, und also hoffentlich vor uns

---

[1] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 32, 37, 38, vgl. auch 35, 36.

[2] Von diesem Tage besteht ein angefangener Bericht über das Erscheinen der gesamten Choralisten und Musiker vor dem Grafen von Hatzfeld. Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 38.

[3] Sind die Trompeter des Bischofs. Vgl. S. 27.

[4] Die Übersetzung von Turneri mit »Türmer« ist zwar nirgends belegt, doch scheint sie dem Sinne nach die einzig mögliche.

[5] Es heißt in der Aufstellung vom Jahre 1722: »In Choro instrumentali fuit Virtuosus D. Berger et alius Studiosus. D. Franz virtuosus, qui solo inflavit«, diese hatte der Rektor, wie es üblich war, zu Tische geladen.

gleichfalls, die wir dabei gearbeitet haben, eine consolation sein können, indem die anderen wie oben angemeldet nichts davon prätendieren tun[1].«

Zur weiteren Erklärung der letzten Worte, daß die anderen (fremden Musiker) nichts an Geld verlangten, soll noch folgende Stelle angeführt sein:

».... sofern obbenannter Rektor einwendete, als würden inskünftige keiner von den Extraneis mehr erscheinen, sofern sie nicht bezahlt würden, ist die Antwort: dass nämblich die selbigen niehmalen mit Gelde seien bezahlet worden, weder dass selbe jemahlen begehret, sondern viel zu diskret in solchen Sachen allzeit gewesen, in deme wir auch einer oder der andere ihnen wiederumb bisweilen ihre musik producieren helfen. Ein Hochw. Capitul hat zwar die verwichenen Jahre öfters de festis mobilibus dem Rektor 6 fl. pro consolandis extraneis allergnädigst erteilet, er aber bisweilen einem oder zwei Diskantisten einen Silbergroschen oder 3 Kreuzer davon gegeben, die anderen etliche aber bisweilen einen, zwei oder höchstens drei bey seiner Ordinarmahlzeit behalten, oder mit etlichen Gläsern Bier traktieret, mit welchem sie auch content gewesen, und andermahl doch wiederumb erschienen, obschon sie gleich nicht mit Gelde contentieret worden, und werden auch ferner kommen, so ihnen nur wie in den Klöstern der Brauch ist, ein Trunk Bier und ein wenig Collation gegeben würde, wissen also nicht mit was vor Gewissen obbenannter Rektor dasselbe Geld allzeit vor sich allein habe behalten können[2].«

Schließlich führte Organist Krause noch einiges Persönliche gegen den Rektor an. So sage der Rektor die Proben für neue Figuralmessen immer erst in letzter Stunde an. Daraus scheinen u. a. auch Mißhelligkeiten entstanden zu sein, denn Krause fährt dann ziemlich deutlich fort: ».... (der Rektor) soll nicht imperdinend grob sein auf dem Figiralchor, wo er öfters keinen Unterschied macht zwischen einem honetten Mann oder einem Buben[3].«

Inwieweit diese Beschwerden nun berechtigt waren, läßt sich nicht genau ermitteln. Auch ist das, da Bock musikalisch keine hervorragende Rolle gespielt hat, nicht von besonderer Bedeutung. Etwas Wahres muß wohl daran gewesen sein, da das Domkapitel sich mit der Angelegenheit genau befaßte und in vielen Punkten Abhilfe schuf, wie zwei längere diesbezügliche Schreiben zeigen[4].

---

[1] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 28.

[2] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 28.

[3] Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 24.

[4] Das eine, ein deutsches, ist das Gutachten einer zu diesem Zwecke berufenen Kommission; das andere enthält Verordnungen auf Grund des

Im folgenden soll die Verordnung dieser beiden Verfügungen, die sich dem Inhalte nach ziemlich decken, wiedergegeben werden.

Nachdem einleitend dargetan wird, daß das Musikantenchor in gefahrdrohendem Zustande und eine Restaurierung dringend nötig sei, wird dem Rektor eine genaue Verteilung der Akzidentien vermittels Quittung zur Pflicht gemacht. Die gewöhnlichen Ordinar-Akzidentien sollen nur an die ordentlichen Dommusiker verteilt werden. Wenn fremde Musiker dabei sind, sollen sie nichts bekommen, wie es auch in den Klöstern sei. Er selbst solle sich nur eine Portion der Akzidentien nehmen, nicht wie vorher zwei.

Anders soll es bei Kirchenfesten sein, wo vom Domkapitel besondere Zuschüsse gewährt würden. Bei solchen Festen wie dem Johannes von Nepomuk-Fest können 7—8 Musiker oder Virtuosi geladen werden, doch nicht mehr, da sie sonst aus Platzmangel einander hinderten. Wenn nun, heißt es dann, ein Virtuosus da wäre, so würde er sich wohl mit 1 fl. begnügen, den übrigen sollen »secundum proportionem virtuositatis« 12, 10 oder 8 Groschen auf einen Trunk Wein gegeben werden[1]. Zu einer solchen Festmusik wären außer den gewöhnlichen Musikern noch nötig:

2 Violinisten,
1 Fagottist,
2 Hauthoboisten,
1 Diskantist,
1 Altist,
1 Tenorist[2].

Außerdem wird als wünschenswert hingestellt, daß an Sonntagen[3] und den Apostel-Festen drei Posaunen geblasen würden, damit die Geigen beim Ripieno nicht so leer klingen.

Schließlich sollte beim Fronleichnamsfest, wenn der Bischof anwesend sei und seine Trompeter bliesen, die nichts beanspruchten, das dafür ausgesetzte Geld unter die Ordinarmusiker verteilt werden.

---

ersten, scheinbar des Prokurator Musices. Es ist nur im Konzept vorhanden. Diöz. Arch. Mus. Akt. I, 28, 29.

[1] Vgl. hierbei die Beköstigung der Musiker statt Bezahlung in Geld in den Rechnungen der Corpus christi-Fundation 1716, s. Diöz. Arch. Hs. IIIa, 14.

[2] Das eine Schreiben im Konzept erwähnt auch noch 1 Violoncello und 2 Hörner. Diese scheinen also gelegentlich auch gespielt worden zu sein. Vgl. Spez. d. Nepomuk-Festes, 1721.

[3] Das eine Schreiben erwähnt nur die Apostel-Feste.

Mit diesen Maßnahmen des Domkapitels dürften sich nun wohl die streitenden Parteien beruhigt haben, zugleich hören aber auch damit die aktenmäßigen Quellen auf, und wir sind für die Folgezeit fast nur auf die Rechnungsbücher angewiesen.

Auf Wenzel Bock, der 1727, 63 Jahr alt, starb (er wurde am 11. Juni beerdigt)[1], folgte als Domschulrektor Andreas Augustinus Specht, derselbe wohl, der schon früher als Choralist erwähnt wurde. Zugleich war Specht auch der Amtsnachfolger Bocks als Director musices am Dom.

Erst mit Spechts Tode 1735 (er wurde, 52 Jahre alt, den 18. August beerdigt[1]) wurde wieder ein Kapellmeister im Hauptamte angestellt. Er war Johann Georg Clement. Was wir über sein Leben und Schaffen ermitteln konnten, wird im folgenden gesagt werden.

IV. Johann Georg Clement, Domkapellmeister 1735—1794.

Die Familie Clement scheint in Breslau alteingesessen gewesen zu sein, denn schon im Jahre 1553 wird der Name in den Kirchenbüchern erwähnt[2] und erhält sich immer bis auf die Zeit unseres Domkapellmeisters.

Johann Georg Clement wurde um das Jahr 1710[3] wahrscheinlich in Breslau geboren. Etwa vom Jahre 1731 an war er Rektor an der Sandkirche[4]. 1735 wurde er Domkapellmeister, eine Stellung, die er sehr lange bekleidete, da er sein 50jähriges Dienstjubiläum noch 9 Jahre überlebte. Am 7. November 1731[5] ehelichte er die etwa 18 Jahre alte Maria Agnes Mentzel, die ihm eine ganze Reihe Kinder gebar.

Aus den Kirchbüchern[6] lassen sich 9 Kinder nachweisen, von denen wir hier 2 Söhne erwähnen wollen: Johann Nepo-

[1] Vgl. hierzu die entsprechenden Totenbücher der Kreuzkirche. — Bei Specht, Copulationsbuch, 27. November 1727 der Kreuzkirche.

[2] 1592 Totenbuch der Kreuzkirche: Matthias Clement, Janitor aulae episcopalis.

[3] Hierzu vgl. Gerber, Tonk.-Lex; Ch. Fr. Dan. Schubart, Chron. 1790; Kosmaly & Carlo und Hoffmann, Schles. Tonk.-Lex.; Fétis, Biogr. des mus. univ. Das Geburtsjahr ergibt sich auch aus dem Alter beim Tode (vgl. S. 32); die genauen Angaben haben sich in den Kirchbüchern der Kreuz-, Sand- und Vinzenzkirche nicht gefunden.

[4] Vgl. die Aufschrift auf d. Kantate pro Sepulcro: »Ist das Dein Grab?« I. f. K. Mq 66. Kopulat.-Buch d. Sandk. 12. März 1733.

[5] Das Heiratsdatum ergibt sich aus dem Festgedicht zu Cl.' goldener Hochzeit vom 7. Nov. 1781. — St.-B. 4 Gen.

[6] Kirchenbücher der Sand- und Kreuzkirche 4 Gen.

mucenus Xaverius Antonius, getauft 26. Oktober 1739, und Josephus Michael Judas Taddäus, getauft 2. Oktober 1748; schließlich wird noch ein Sohn Carl mehrfach erwähnt[1].

Clement wie auch seine Frau erreichten beide ein sehr hohes Alter: er starb am 23. Mai 1794. Die Notiz im Totenbuch der Kreuzkirche lautet:

»Den 23. Mai ist der achtbare Johann Georg Clement bei der hiesigen Cathedral- und Collegiatkirchen zum Hl. Kreuz, Director musices gestorben und am 26. bei S. Joannem beerdigt worden. Todesursache: alterswegen; Alter: 85 Jahr; besondere Bemerkung: *Ambabus ecclesiis ultra 50 annos inservivit.*«

Seine Frau starb 88 Jahr alt am 8. November 1801; sie hatte nach Clements Tode eine Pension von jährlich 78 fl. bezogen[2].

Sonstige rein persönliche Einzelheiten sind aus Clements Leben nicht bekannt geworden; im allgemeinen wäre vielleicht von Interesse zu erwähnen, daß er in mancher Weise geehrt wurde: auf einer Partitur vom Jahre 1772 nennt er sich *Eques auratus* und *Notarius apostolicus*[3].

25 Jahre alt, trat Clement 1735 sein Amt an der Domkirche an, und 2 Jahre darauf wurde ihm auch die Leitung des Chores in der Collegiatkirche zum Hl. Kreuz übertragen.

An der Kreuzkirche waren bisher die Ämter des Regens chori und Organisten vereinigt gewesen, und als der damalige Inhaber dieser Stellung, ein Geistlicher Namens Kapidlawsky, starb, wurde dem Kapellmeister und den beiden Organisten des Domes auch der Dienst in der Kreuzkirche gegen besondere Bezahlung übergeben[4].

---

[1] Kißlings Manuskript, St.-B. (2907) erwähnt: »Carl Clement, Sohn des Dom kapellmeisters in Breslau, geb. 1748, seit 1779 als Musikdirektor in Breslau, seit 1794 als Musikdirektor und Schauspieler bei dem Herzogl. Hoftheater in Karlsruh, gest. als pensionierter Kapelldirektor, 72 Jahr alt an Lungenlähmung.«

Hoffmann und Fétis berichten, daß ein Sohn sich nach Wien begeben habe.

[2] Nach ihrem Tode wurde ein Teil dieser Pension, 40 Rtlr., an eine Tochter Clements, verw. Rottengatter gezahlt, vgl. Rat. Fund. Rost, 1795—1802; Kapitelskasse.

[3] Vgl. Diöz.-Arch. — XXXVIIIa 76 (vgl. auch 78) *Tres Nocturni in Parasceve figurales. . . . . . Authore Johanne Georgio Clemente, Equite aurato, Notario apostolico, Episcopali et Capitulari Capellae Magistro ad Cathedralem et Regente Chori ad Collegiatam Ecclesiam Wratislaviae in summo. mp. Anno 1772 Comp. et producti.* —

[4] Vgl. Diöz.-Arch. — IVa 4,1 *Rationes . . . S. Crucis Wrat.* 1737 pg. 29,14 u. f.

Clement bezog von beiden Kirchen einen jährlichen festen Gehalt von 208 fl.[1]; im Jahre 1762 wurde ihm auf Lebenszeit in Anerkennung seiner Dienste anläßlich einer großen Teuerung eine Zulage bewilligt, so daß er dann ein festes Salarium von 280 fl. hatte[2]. Dazu kam freie Wohnung, Holzgeld und gewisse außergewöhnliche Nebeneinnahmen von geringem Umfange[3].

Bis zum Jahre 1762 hatte ihm auch die Fürsorge für die 5 Kapellknaben obgelegen, für deren Unterhalt er monatlich 25 fl. und Holzgeld bekam. In dem genannten Jahre wurde er beim Domkapitel vorstellig, man möchte ihm die Sorge für die Singeknaben abnehmen, da er bei der herrschenden Teuerung nicht mit dem ausgeworfenen Gelde auskommen könne. Das Domkapitel machte ihm zwar Vorschläge zur Erhöhung des Kostgeldes, doch ging Clement schließlich darauf nicht ein und lehnte die weitere Obhut über die Singeknaben ab[4]. So kamen die Kapellknaben, die vor Clement bei dem Sakristan der Domkirche, Pater Mittmann, in Kost gewesen waren, nun in Obhut des Kanonikus Barth. Jedoch auch dort war ihres Bleibens nicht, denn schon im folgenden Jahre übernahm sie ein Geistlicher, Joseph Petzeld, der Choralist und später Signator am Dom war; bei ihm sind die Knaben bis zum Jahre 1801 geblieben. Vom Jahre 1801 bis 1805 hatte der Choralist Strauch die Kapellknaben; 1805 übernahm sie Joseph Schnabel (vgl. S. 86).

Was die freie Wohnung des Domkapellmeisters angeht, so wohnte Clement anfänglich in dem sogen. Musikerhause. Der große Brand am 9. Juni des Jahres 1759, der ein gewaltiges Unheil anrichtete, vertrieb ihn wie den ebenfalls dort wohnenden Organisten Friedrich Christen unsanft aus seinem Heim. Das

---

[1] Da die Rechnungsbücher der Rostockschen Fundation 1759 beim großen Dombrande verloren gingen, so ist dieser Gehalt erst vom Jahre 1760 ab nachzuweisen, doch dürfte es wohl schon vorher so gewesen sein.

[2] Vgl. Diöz.-Arch. — IIIa 12c, 22. *Rationes Fabricae Eccl. Cath.* 1762 fol. 48, 119, sowie IIIb 24 1762, 30. April »20. *Postquam tractatus* . . .«

[3] Vgl. Diöz.-Arch. — IIIa 12c, 26. *Rat. Fabr. Eccl. Cath.* 1766, fol. 18.

[4] Vgl. hierzu u. z. folg. Diöz.-Arch. — IIIb 24:
1761. 31. Dec. »2. *Rev. D. B. de Sierstorpff retulit* . . .«
1762. 4. März »11. *Rev. D. B. de Sierstorpff retulit* . . .«
— 30. April »20. *Postquam tractatus* . . .«
— 29. Oct. »15. *Ad libellum suplicum* . . .«
— 15. Nov. »6. *Ratione Discantarum* . . .«

Haus brannte bis auf die Umfassungsmauern nieder[1]. Nach dem Brande wurde das auf der Südseite des Domes liegende sogen. Glöcknerhaus gebaut, in dem 6 Wohnungen in zwei Stockwerken waren; eine der oberen bewohnte Clement, während in den beiden anderen 2 Choralisten ihr Heim hatten. Dort verblieben Clement und auch seine Frau bis zu ihrem Lebensende[2].

Gehen wir nach Betrachtung dieser mehr äußerlichen Umstände auf die Zusammensetzung des ihm unterstellten Chorpersonals ein.

Im Jahre nach dem Brande, also 1760, weist die Rechnung der Musikerfundation folgende bezahlte Musiker auf:

R. D. Johannes Teuber, fidicen I.
R. D. Laurentius Ostermann, fidicen.
Franciscus Schwiegel, fidicen II.
Johann Franz Weiß, fidicen und principalista.
Franciscus Tielscher, Clarinista I.
Johannes Nakel, Clarinista II.
Josephus Schiffner, Violoncellista.
Johannes Preißer, Violonista.

Mit Ausnahme von Dreien wurden diese Instrumentalisten auch als Choralisten besoldet, wie wir es schon früher gesehen haben. Zu diesem Chorbestand kamen 5 Kapellknaben, 3 Diskantisten und 2 Altisten. Im allgemeinen decken sich also die Chorverhältnisse noch mit den früher erwähnten im Jahre 1731[3]. Bei festlichen Anlässen wurden auswärtige Musiker zugezogen. So regelmäßig am Fronleichnamstag, an welchem seit 1734 17 fl. 48 Kr. *pro extraneis musicis*, seit 1771 5 fl. für ein zweites Chor Pauken und seit 1781 6 fl. für 4 Hoboisten und 2 Fagottisten ausgeworfen waren[4].

Noch einige andere Gelegenheiten sollen angeführt werden, bei denen besonders große Ausgaben gemacht und also auch umfangreichere Musiken aufgeführt wurden. So wurde gelegentlich des Todes Friedrichs des Großen für Musik und Musiker

---

[1] Vgl. den Brand-Bericht in den Kapitelsprotokollen d. J. 1759. Diöz.-Arch. Abgedruckt von Wilh. Schulte. Geschichte des Breslauer Doms und seine Wiederherstellung. Breslau, Aderholz 1907. S. 90.

[2] Vgl. Diöz.-Arch. — IIIa, 13c, 36. *Rat. Fabr. Eccl. Cath.* 1766 (fol. 18) — 1795—1801.

[3] Die Besoldung aller 5 Choralisten (1707—1804) betrug zusammen 374 fl. 24 Kr., wozu bei den einzelnen noch Sondereinnahmen und die Gehälter als Instrumentalisten kamen. Vgl. Diöz.-Arch. IIIa 13c, Rechnungen der Domkirche, 1731—1804.

[4] Vgl. Diöz.-Arch. IIIa 13c 1734—1771—1781—1804.

37 fl. 30 Kr. bezahlt, und am Huldigungstag Friedrich Wilhelms II. betrug die Ausgabe 49 fl.[1].

In welcher Weise bei diesen besonderen Anlässen die genauere Zusammensetzung von Chor und Orchester war, ist nicht zu ermitteln. Daß aber im allgemeinen an den gewöhnlichen Sonntagen der Chorbestand nicht sehr groß war, geht schon aus einer Betrachtung der Kompositionen Clements hervor[2].

---

[1] Vgl. Diöz.-Arch. IIIa 13c, 1786, 28. Sept. und 21. Okt.

[2] Es ist hier sehr bemerkenswert zu erwähnen, daß der Fürstbischof Schaffgotsch und andere Bischöfe vor ihm — siehe oben S. 27, 28; vgl. auch Mattheson, Ehrenpforte S. 115, 406 über die Kapelle Franz Ludwigs — eine ziemlich zahlreiche Privatkapelle von Sängern und Musikern unterhielten. Friedr. Wilh. Marpurg, Hist.-Krit. Beyträge I, S. 445, enthält folgendes:

»Nachricht von der Hochfürstl. Bischöflichen Kapelle zu Breslau im Jahre 1754.

a) Sänger.

1. Hr. Carl Martinenghi, Soprano aus dem Mailändischen.
2. Hr. Anton Restorini, Contraalt aus Bologna.
3. Hr. Felice Fabiani, Soprano aus Ferrara.
4. Hr. Settimio Canini, Tenor aus Florenz.
5. Hr. Weidler, Bassist aus Sachsen.

Wie ich im Augenblick vernehme, so sind einige von diesen Sängern unlängst abgegangen und an deren Stelle gekommen:

Hr. Philip Soporosa, Soprano aus Bologna.
Hr. Guisep. Cicognani, auch daher; ein tiefer Altist.

Im Jahre 1752 waren anoch folgende Sänger in der Kapelle:

Hr. Placido Mazaffera, Soprano aus Pesaro.
Hr. Jul. Lattanzi, Contraalt aus der Lombardey.

b) Spieler.

Bey der Violine.

6. Hr. Alexander Alberti, Musikdirektor, aus dem Oesterreichischen, ist ebenfalls ein geschickter Virtuoss auf dem Violoncello.
7. Hr. Hartmann aus Schlesien.
8. Hr. Nissel, ebendaher.
9. Hr. Carl Ziegel, ebendaher.
10. Hr. Peinlich, ebendaher.
11. Hr. Wenzel, aus dem Oesterreichischen.
12. Hr. Ferdinando Wentzel aus Schlesien.

Bey der Bratsche.

13. Hr. Franz Patte aus Böhmen.

Bey der Flöte und der Oboe.

14. Hr. Mentschel, aus Böhmen.
15. Hr. Christen, aus Schlesien.

Bey dem Waldhorn.

16. Hr. Neckel aus Böhmen.
17. Hr. Schuch aus Schlesien.

Bey dem Flügel.

Schubart zählt Clement, wie dessen Kirchenwerke zeigten, den besten Kontrapunktisten seiner Zeit zu[1]. Hoffmann[2] spricht ihm so ziemlich jede Fähigkeit ab. Beide Urteile gehen zu weit. Namentlich scheint Hoffmanns Ansicht in gewisser Hinsicht ungerechtfertigt und ohne tieferes Eingehen auf die Sache.

Ein Kontrapunktiker ist Clement nie gewesen; sein Leben fällt ganz mit der Zeit der italienischen Konzertoper zusammen: der Zeit der unumschränkten Herrschaft der Arie. Wie es damals mit der Kirchenmusik im allgemeinen aussah, darauf wurde schon in der Einleitung hingewiesen, hier können wir uns also damit bescheiden, einige für die schlesische Praxis bezeichnende Momente herauszuheben, die genugsam zeigen werden, wie sehr der eigentliche Kirchenstil geschwunden war, wie sehr der rein weltliche Stil der Oper herrschte.

Zwei Komponisten, Hasse und Graun, wollen wir dazu einer kurzen Betrachtung unterziehen; beide sind in der Handschriftensammlung des Kirchenmusikalischen Instituts reich vertreten. Von Hasse enthält die Sammlung 77 Stücke, von Graun 93; davon sind bei Hasse: 67 Arien, 1 Duett, 1 Terzett, 2 Chöre mit Begl., 5 (?) Messen bzw. Meßteile, 1 Litaney;
bei Graun: 73 Arien, 7 Duette, 12 Chöre mit Begl., 1 Messe.

Diese Zahlen führen eine beredte Sprache: Der Sologesang herrscht unumschränkt. Jedoch noch viel verwunderlicher wirkt das, wenn man bedenkt, daß die Komponisten selbst von diesen Arien, Duetten, Terzetten und Chören kaum ein Drittel — Graun sicherlich viel weniger — für kirchliche Zwecke komponiert hatten, daß aber der Rest aus den Opern, Kantaten und Oratorien stammte[3]. Dafür kann noch manches angeführt werden.

Bei einigen Stücken ist ihre Herkunft direkt durch die Auf-

---

18. Hr. Canini, ist der obenerwehnte Tenorist, führet den Titel eines Kapellmeisters.
19. Hr. Weidler, ist der oben erwähnte Bassist.

Bey dem Kontraviolon.

20. Hr. Thomas.

Bey dem Fagott.

21. Hr. Krause.
22. Hr. Carl Sander. Vgl. S. 67.

[1] Vgl. Gerber, Tonk.-Lex. s. v. Clement: Chr. Friedrich Daniel Schubart, Chronick 1790, S. 669.

[2] Hoffmann, Schles. Tonk.-Lex.

[3] Vgl. hierzu d. Verz. von Walther Müller, das nur etwa 15 kirchliche Sologesangsstücke von Hasse anführt, und Eitner, Quell.-Lex., das von Graun nur zwei Solomotetten kennt.

schrift auf dem Titel nachweisbar: so ist Hasses Oper »*Alfonso*« mit zwei, »*Galathea*« und »*Arminio*« mit je einem Stück vertreten; fünf andere Arien weisen neben dem geistlichen Text einen italienischen auf, der gleichfalls auf ihre Herkunft ziemlich untrüglich schließen läßt[1].

Im Falle Graun ist die diesbezügliche Ausbeute noch reicher; hier finden wir aus den Opern »*Rodolinda*«, »*Cinna*«, »*Catone in Utica*«, »*Cleopatra*«, »*Montezuma*« je 1 Stück, aus den Opern »*Lucio Papirio*« und »*Leucippo*« je 2 Stücke, aus »*Artaserse*« 3 und aus »*Adriano in Siria*« 5 Stücke, im ganzen also 17 Opernkompositionen.

Der Schluß nun, daß es mit vielen anderen Kompositionen, bei denen ihre Herkunft nicht gerade auf dem Titel vermerkt ist, ein ähnliches Bewenden hat, liegt nicht fern und wird um so sicherer, wenn man sieht, daß sehr viele dieser Arien — um solche handelt es sich fast immer — eine ganze Reihe verschiedener Textunterlagen haben. Die Praxis scheint nämlich die gewesen zu sein, daß sich der Chordirigent die Gesangsstimme ohne Text nebst den Instrumentalstimmen schicken ließ und dann mit mehr oder weniger Geschick den Text, den er gerade brauchte, unterlegte[2].

Wenn man nun auch nicht immer so weit ging, Opernstücke ohne weiteres mit untergelegtem geistlichem Text in die Kirche hinüberzunehmen, so blieb sich inhaltlich die Sache ganz gleich; wenn man auch nicht immer den Titel Kirchenarie wählte, so waren die Offertorien und Gradualien dieser Zeit hinsichtlich ihrer Chorbehandlung zumeist doch mehr als schematisch; sicher spielte das ariose Solo dabei eine große Rolle, und dasselbe gilt von der Messe.

Für Breslauer Kirchenmusikverhältnisse kann uns Clement geradezu als Schulbeispiel dieser Epoche gelten.

Clement hat wohl keine sonderlich tiefgehende musikalisch-theoretische Ausbildung genossen. Seine späteren Werke zeigen, verglichen mit denen, die er schon etwa im 20. Lebensjahre geschrieben hat, keinerlei Steigerung; ja zwei seiner frühesten Werke aus den Jahren 1731 und 1733, zweistrophig gehaltene Sologesänge für die Osterzeit, möchten wir geradezu zu seinen besten Werken rechnen.

[1] Vgl. folgende Handschriften im I. f. K., für Hasse: Mf. 483, 486, 488, 490, 492, 511, 520, 523, 533; für Graun: Mf. 358, 362, 369, 373, 385, 397, 405, 406, 407, 409, 412, 422, 426, 430, 434, 438, 439, 571.

[2] Vgl. I. f. K.: Mf. 438, 439, 369.

Mit einem natürlichen Sinn für Melodik verband Clement ein gewisses Gefühl für die Form. Fast alle seine Kompositionen zeigen einen flüssigen und selten stockenden Gang. Wo er also mit dieser seiner natürlichen Begabung auskommt, nämlich bei seinen Solonummern, da ist es ihm oft gelungen, wenn auch nicht eben einen besonders tiefgehenden, so doch zum Teil wenigstens einen freundlichen oder abgerundeten Eindruck wachzurufen.

Sehen wir uns indes seine Werke näher an, und zwar zunächst die schon erwähnten Ostergesänge vom Jahre 1731, die im musikalischen Anhang unter Nr. 5 und 6 stehen.

Das erste Stück (Nr. 5) ist eine »*Cantata pro Sacro sepulcro*«, also ein Musikstück, das etwa zum gottesdienstlichen Gebrauch für die drei letzten Tage in der Karwoche bestimmt ist. Das Stück besteht aus zwei Teilen, der eigentlichen *Cantata*, hier besonders *Aria* überschrieben, und einer instrumentalen Einleitung für 2 Violinen, Streichbaß und Orgel, welche den Namen *Sonatella* führt.

Es ist vielleicht hier der Ort, etwas näher hinzuweisen auf derartige instrumentale Einleitungen und Zwischenspiele, die sich in den kirchlichen Kompositionen dieser Zeit, also der Wende des 17. Jahrhunderts und später sehr häufig finden.

In der Regel führen solche Stücke die Bezeichnung *Sonata*, doch kommt dafür auch *Sinfonia* und seltener, bei wiederholten Zwischenspielen, *Ritornello*[1] vor. Zumeist selbständige Sätzchen von 6 bis etwa 20 Takten Länge, finden sich jedoch gelegentlich auch längere; der in der Regel zweiteilige Takt wird selten aufgegeben. Hinsichtlich ihrer Kompositionsart schwanken sie zwischen einem bald polyphonen, bald mehr homophonen Stil. Auf schlesischem Gebiete ist für solche Instrumentalsätze neben manchem anderen vor allem Christian Franz Kober[2] (vgl. S. 58) anzuführen; zu vergleichen ist hiermit der Gebrauch, den u. a. Ahle, Tunder und Buxtehude von gleichen Stücken bei ihren Vokalwerken machen.

Unsere *Sonatella* von Clement unterscheidet sich von älteren

---

[1] In der Handschrift unserer Musikbeilage Nr. 5 findet sich für die Instrumentaleinleitung neben der Bezeichnung Sonatella auch Ritornello, vgl. I. f. K.: Mq. 66.

[2] Neben den Stücken von Kober wären noch als Beispiele u. a. zu nennen: Prantel Mf. 869; Ant. Barthali Mq. 17; Bernh. Artophaeus Mq. 12, 14; Vinc. Alberici Mq. 5; Joh. Abersbach Mq. 2; Ant. Auffschnaider Mq. 15; Ph. Jac. Baudrexel Mq. 18. — Sämtl. Stücke im J. f. K.

Stücken durch die größere Bevorzugung des melodiösen Elements, doch hat sie nicht den etwas süßlichen Zug an sich, den Clements spätere Kompositionen tragen. Dasselbe gilt auch von der *Aria*, einem fünfstrophigen Lied für Baßsolo, es ist würdig und ernst gehalten und der Stimmung der Karwoche angepaßt. Was den Stil angeht, so ist es hierbei vielleicht angebracht, festzustellen, daß Clement die Werke Erlebachs kannte, war doch des Thüringer Meisters »Harmonische Freude musikalischer Freunde, Erster Teil 1697«[1] nachweislich im Besitz unseres Komponisten: das vorliegende Lied hat in der Tat manches vom Stil Erlebachs an sich.

Das andere in unserer Musikbeilage (Nr. 6) enthaltene Stück ist betitelt »*Lamento pro S. Sepulcro*«.

Auch hier findet sich ein der Karwoche angemessener Ernst in der Melodieführung, und die ganze Art, wie der damals etwa 23 jährige Komponist den kurzen musikalischen Gedanken, der sich in den ersten Takten des Stückes darstellt, bald für Gesang, bald für die Instrumente anders behandelt, fortführt und steigert, das alles zeigt, wenn es sich auch in den einfachsten Formen bewegt, ein keineswegs gleichgültiges Kompositionstalent.

Leider ist Clement auf diesem Wege nicht weitergegangen; seine späteren Werke bringen eine völlige stilistische Wandlung: er geriet ganz und gar in die Gefolgschaft der alles beherrschenden italienischen Oper. Der Zug von Innerlichkeit, der uns in den beiden besprochenen Stücken angenehm berührte, ging immer mehr verloren und machte einer zwar für sich genommen nicht gerade unschönen, aber doch recht weichlichen Melodik Platz. Daß dabei die Kunst des Satzes, wie im allgemeinen, so auch bei Clement zu kurz kam, ist sehr erklärlich: seine Harmonik und Behandlung der einzelnen Stimmen verflachte völlig und lief im allgemeinen auf mehr oder weniger schematische Akkordverbindungen, auf immer wiederkehrende Sequenzen und einfachste Imitationen hinaus. Die völlig einseitige Basierung seiner Tonstücke auf einen oft recht uninteressanten Baß mochte zwar zu Solostücken, die nur auf den sinnlichen Wohlklang berechnet waren, einigermaßen ausreichen, mußte aber im Chorsatz zu einer Oberflächlichkeit in der Stimmenbehandlung führen, die damals für viele und so auch für Clement verhängnisvoll wurde. Das ist um so mehr zu be-

[1] Das Stück im J. f. K. trägt Clements eigenhändige Aufschrift: *Titulo donationis offert Joannes Clement 1763 mpp.* Clement hat das Buch also im genannten Jahre verschenkt.

der Echowirkung in den Männerstimmen, das alles wird, nur musikalisch betrachtet, seine Wirkung tun können, und wir dürften uns die Musik als angemessene Vertonung des »Herr, erhöre uns« für diese Zeit schon gefallen lassen. (Musikbeilage Nr. 7.)

Dagegen sticht nun der folgende Satz, das *Christe eleison*, bedeutend ab. Ganz abgesehen von dem Mißverhältnisse zwischen Text und Musik, was noch gesteigert wird durch den Umstand, daß am Schluß der Messe dieses Stück als *Dona nobis pacem* gedacht ist, — ganz abgesehen also davon ist mit dieser Nummer wenig oder nichts zu machen. Das fortwährende Spiel mit der Imitation eines an sich durchaus nichtssagenden Themas, die völlig trockene Behandlung der Stimmen machen einen sehr unbehilflichen Eindruck; mögen gewisse Effekte des Vortrags auch die herrschende geistige Öde etwas genießbarer machen können, so sind das eben nur Hilfsmittel, die den Wert an sich nicht ändern. In der Tat sind aber derlei Alla breve-Stücke in Clements Kompositionen recht häufig; sie stellen uns zugleich sein ganzes kontrapunktisches Vermögen vor; größere musikalische Werte in derlei Sätzen habe ich wenigstens nicht gefunden.

Es folgen hier die zehn Anfangstakte des *Christe*, und zwar nur die Gesangsstimmen, die Begleitinstrumente spielen fast immer dieselben Noten mit.



Credo:

9. *Patrem omnipotentem*; B-dur; 33 Takte; Alla breve; Chorsatz.
10. *Et incarnatus est*; *Crucifixus*; } F-dur (schließt in D-dur); 50 Takte; Tardo arioso; Solo für alle 4 Stimmen (nicht Quartett).
11. *Et resurrexit*; B-dur; 57 Takte; Alla breve; Chorsatz.

Sanctus:

12. *Sanctus*; B-dur; 14 Takte; Adagio; Chorsatz.
13. *Pleni sunt coeli*; B-dur; 10 Takte; Allegro; Chorsatz.

Benedictus:

14. *Benedictus qui venit*; g-moll; 82 Takte; Andantino; Tenorsolo.

Agnus Dei:

15. *Agnus Dei*; B-dur; 50 Takte; Tardo; Altsolo (die letzten 11 Takte Chor).
16. *Dona nobis pacem*; gleich dem *Christe* Nr. 2.

Rein äußerlich betrachtet ergibt diese Aufzählung die Tatsache, daß der Sologesang mit 341 Takten gegenüber dem Chor mit 300 Takten den größeren Raum einnimmt; dem musikalischen Werte nach sind jedoch die Solonummern den Chorsätzen vorzuziehen.

Bei einer näheren Betrachtung der Komposition wird man sich zunächst mit den überall zutage tretenden Härten und Unsauberkeiten des Satzes abfinden müssen, denn diese gehören eben zu Clements Wesen. Ein genaues Ausarbeiten seiner Kompositionen scheint Clement nicht gekannt zu haben, und es ist vielleicht oft weniger Unvermögen als Flüchtigkeit und Sorglosigkeit, wenn sich überall Verstöße gegen die Satzregeln zeigen; damit hat man es eben, soweit ich gesehen habe, im allgemeinen bei den Kirchenkompositionen dieser Zeit nicht sehr genau genommen.

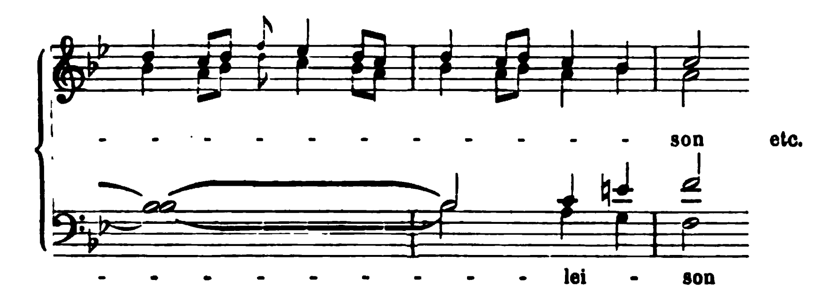
Übersehen wir also alle technischen Unzulänglichkeiten, und nehmen wir den gesanglichen musikalischen Kern heraus, so dürfte das vorliegende *Kyrie* immerhin nicht so ganz schlecht zu beurteilen sein. Natürlich ist die Wirkung, die erzielt wird, eine rein äußerliche, aber eine gewisse Eindringlichkeit und Größe in der Aufmachung läßt sich diesem Meßsatze nachrühmen. Die etwas pomphaft angelegte aufsteigende Geigenfigur, die viermal mit Kraft anhebt, mit dem jedesmaligen Abschwellen und

der Echowirkung in den Männerstimmen, das alles wird, nur musikalisch betrachtet, seine Wirkung tun können,. und wir dürften uns die Musik als angemessene Vertonung des »Herr, erhöre uns« für diese Zeit schon gefallen lassen. (Musikbeilage Nr. 7.)

Dagegen sticht nun der folgende Satz, das *Christe eleison*, bedeutend ab. Ganz abgesehen von dem Mißverhältnisse zwischen Text und Musik, was noch gesteigert wird durch den Umstand, daß am Schluß der Messe dieses Stück als *Dona nobis pacem* gedacht ist, — ganz abgesehen also davon ist mit dieser Nummer wenig oder nichts zu machen. Das fortwährende Spiel mit der Imitation eines an sich durchaus nichtssagenden Themas, die völlig trockene Behandlung der Stimmen machen einen sehr unbehilflichen Eindruck; mögen gewisse Effekte des Vortrags auch die herrschende geistige Öde etwas genießbarer machen können, so sind das eben nur Hilfsmittel, die den Wert an sich nicht ändern. In der Tat sind aber derlei Alla breve-Stücke in Clements Kompositionen recht häufig; sie stellen uns zugleich sein ganzes kontrapunktisches Vermögen vor; größere musikalische Werte in derlei Sätzen habe ich wenigstens nicht gefunden.

Es folgen hier die zehn Anfangstakte des *Christe*, und zwar nur die Gesangsstimmen, die Begleitinstrumente spielen fast immer dieselben Noten mit.





In dieser Weise geht es dann noch 30 Takte weiter: es folgt eine Ausweichung nach der Oberquint und darauf die Wiederholung der ersten 10 Takte.

Eine sonst übliche Repetition des *Kyrie* ist den beiden vorliegenden Handschriften nicht vorgeschrieben.

Das darauf anschließende *Gloria* nimmt in folgender Weise seinen Anfang:



Man sieht schon an diesen wenigen Takten, wie sorglos Clement dem Satz und der Führung der Stimmen gegenüberstand. Der Verlauf des Stückes gibt reichlich Gelegenheit, das weiter zu beobachten; daß aber andrerseits irgendein Bestreben

vorgewaltet hätte, dem Gloriatext gerecht zu werden, das wird man auch nicht sagen können, denn diese ziemlich nüchterne Melodie hat wenig von der Jubelstimmung des *Gloria* an sich.

Auf den ersten Satz des *Gloria* folgt im *Domine* eine Arie für Sopran und Alt. Damit kommen wir wieder auf Clements eigentliches Gebiet, und wirklich nimmt die Sache sofort einen freundlicheren Charakter an. Dieses Stück ist ja nun wirklich keine Kirchenkomposition nach unserem Sinn und Geschmack, aber es ist ein ganz liebenswürdiger Einfall, an dem man, ohne große Ansprüche zu machen, seine Freude haben kann.

Der Satz (Musikbeilage Nr. 8) beginnt mit einem Sopransolo und wird in seiner zweiten Hälfte mit dem Soloalt zum Duett; in der allgemeinen Disposition geschickt und abgerundet entworfen, zeigt er im einzelnen die merkwürdige Unbeholfenheit Clements den einfachsten Satzregeln gegenüber (vgl. Takt 46/47 u. 53). Schreibfehler können wir nicht annehmen, da die Messe in zwei unabhängigen Exemplaren vorliegt.

Wir verlassen hiermit die *Missa festivalis*, die musikalisch in der bisherigen Weise zu Ende geht, und wollen lieber noch eines anderen Solostückes gedenken, einer Sopranarie aus der *Missa Nativitatis B. V. Mariae*[1] auf die Textworte *Christe eleison*. Die meisten Messen Clements weisen bei diesen Worten ein Solo auf; Chorsätze, wie in unserer vorher besprochenen Messe, sind weniger häufig.

Die vorliegende kleine Arie (Musikbeilage 9) zeigt unseren Komponisten auch von der besseren Seite; man kann sich vom Standpunkt damaliger Zeit mit der hier gewählten Vertonung des Textes schon zufriedengeben, es herrscht darin ein warmer und ansprechender Ton.

Wenn sich nun gezeigt hat, daß Clements eigentliches Können nur auf dem Gebiete der rein melodischen Erfindung zu suchen ist, so soll doch nicht vergessen werden, daß er hin und wieder Ansätze zu einer sinngemäßen Behandlung des Chores zeigt. Es finden sich Stellen, die zur Genüge beweisen, daß er wohl im Chorsatze etwas Besseres hätte schaffen können, wenn ihm nur die nötige Technik zur Verfügung gewesen wäre.

In Nr. 10 der Musikbeilage haben wir ein solches Stück: ein *Qui tollis* aus einer Messe in D-dur[2]. Die Konzeption dieses

[1] *Missa Nativitatis B. V. Maria a C. A. T. B. 2 Viol., 2 Clar. ex C. cum Organo.* 1773. — I. f. K. Mf. 161. Autogramm.

[2] *Missa a C. A. T. B. 2 Viol., 2 Clar., 2 Fag., 2 Violis, 2 Traversis et Organo.* — I. f. K. Mf. 171.

kleinen Chorsatzes ist keineswegs schlecht. Es ist entschieden nicht äußerlich empfunden, wenn der Satz zweimal anhebt und ein kurzes Zwischenspiel der Instrumente nach dem ersten Einsatz dumpf abschwebt, gleichsam die Sündenlast malend. In gleicher Weise wirksam ist die Steigerung auf den Worten *suscipe deprecationem nostram* und die ebensolche bis zum letzten Anrufe: *Miserere nobis*. Hier gibt sich der Komponist viel tiefer als in den sonst üblichen Chorsätzen; leider verlassen uns die störenden Mängel der Technik auch hier nicht[1].

Dieselbe Messe, aus der das »*Qui tollis*« entnommen ist, fängt mit einer *Sinfonia* an, ein Gebrauch, der in damaliger Zeit nicht selten war[2]. Bei Clement finden sich drei Messen, die einen solchen Instrumentalsatz am Anfang führen[3], in einer vierten Messe steht die Symphonie vor dem *Agnus Dei*[4]. Beispiele für diesen letzten Gebrauch finden sich auch bei den Messen Franz Gleißners (vgl. S. 64).

Was die Länge solcher Meßsymphonien anlangt[5], so ist sie sehr schwankend; unsere in der Beilage (Nr. 11) mitgeteilte *Sinfonia* von Clement ist 67 Takte lang, es gibt viel kürzere, doch kommen auch bedeutend längere vor: z. B. zählt eine Meßsymphonie von Bencini 219 Takte[6].

Musikalisch sind derartige Stücke im allgemeinen sehr wenig erfreulich, vor allem dann, wenn man sie in ihrer Eigenschaft als Einleitungssätze zur Messe betrachtet. Sie decken sich in der Art der Komposition ganz mit den raschen Sätzen der italienischen Opernsymphonie, unter deren direktem Einfluß sie entstanden sind. So sind diese Stücke also keinesfalls zusammenzustellen mit den instrumentalen Einleitungen, wie wir sie schon früher in der Kirche gesehen haben (vgl. S. 38). Der Stil solcher Meßsymphonien ist ein ganz anderer: zumeist ohne Unterbrechung in raschem Tempo spielen sie mit akkordischen Geigenfiguren und Passagen und sind musikalisch recht bedeutungslos. Daß ein solches Stück aus mehreren unterschiedenen Sätzen besteht, habe ich nur einmal bei Bencini[7] gefunden; hier findet sich

[1] Ein ähnliches *Qui tollis* s. *Missa festivalis i. D.* — I. f. K. Mf. 174a.

[2] Solche Einleitungssätze finden sich auch bei Litaneien. Vgl. I. f. K. — Beinlich, Mf. 27.

[3] Vgl. I. f. K. — Mf. 164, 172, 174.

[4] Vgl. I. f. K. — Mf. 172.

[5] Statt Symphonie (Sinfonia) findet sich auch die Bezeichnung: Introduction.

[6] Bencini, Kyrie und Gloria in D. I. f. K. — Mf. 38.

[7] Vgl. I. f. K. — Bencini Mf. 33.

eine Meßsymphonie, in der immer ein rascher 4/4-Takt mit einem ruhigen 3/8-Takt abwechselt. Man sieht auch darin die Anlehnung an die mehrsätzige Symphonie der italienischen Oper.

Die mitgeteilte Symphonie von Clement gibt ein recht gutes Bild von der Oberflächlichkeit derartiger Stücke, die uns als ganz absonderlich merkwürdige Geschmacksverirrungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik vorkommen müssen[1].

Abschließend soll endlich noch kurz auf Clements *Responsorien* für die Osterzeit und auf einige Kantaten hingewiesen werden.

Responsorien hat Clement drei Sätze zu je 9 Stück, immer drei für die drei letzten Tage der Karwoche geschrieben[2]; wir werden auf sie, da sie viele Berührungspunkte mit den gleichen Werken Joseph Schnabels haben, bei Behandlung der letzteren näher eingehen.

Was weiter Clements Kantaten anlangt, so haben sich deren zweierlei nachweisen lassen: Passionskantaten und Johannes v. Nepomuk-Kantaten. Unterrichtet sind wir über beide Arten nur durch die vorhandenen gedruckten Texte[3], die übrigens das einzig Gedruckte von Clements Werken sind, das ich gefunden habe. Die Musik ist leider nicht vorhanden[4].

Hier wollen wir uns wenigstens einen der Texte näher ansehen, eine Passionskantate, deren Titel folgendermaßen lautet:

---

[1] Im I. f. K. befinden sich unter den Handschriften eine große Anzahl Messen mit einleitenden Symphonien, deren Signaturen hier folgen. Die beigegebenen Namen — es sind meist Italiener — stehen nach Möglichkeit in chronologischer Reihenfolge:

Ant. Caldara († 1736) Mf. 142e u. i; Fago il Tarentino († n. 1736) Mf. 279b; Leonardo Leo († 1744) Mf. 677, 678; Jos. Kühn (Rektor i. Lauban M. d. 18. Jhd.) Mf. 647, 648; Franz Lachnit (Mitglied d. Ord. d. Kreuzherrn m. d. roten Stern, M. d. 18. Jhd.) Mf. 656; Bencini (M. d. 18. Jhd.) Mf. 31, 32, 35, 36, 38, 39; Ant. Duni († n. 1766) Mf. 273; Fr. X. Brixi († 1771) Mf. 66, 98; Ig. Holzbauer († 1783) Mf. 580; Franz (?) Habermann († 1783) Mf. 456; Gaetano Carpani († 1785) Mf. 151, 148, 150. — Beinlich (aus Breslau?) Mf. 28; Bellincani Mf. 30; Beretti Mf. 43; Laurenzo Bologna Mf. 53; Constanzi Mf. 227, 228. Guretzky Mf. 450; Hartmann Mf. 462; Wenzel Hoffmann Mf. 572; Kubielka Mf. 615, 616; Mancini Mf. 752.

[2] Die Partituren zweier Sätze von Clements Hand sind im Diöz.-Arch. XXXVIIIa 72 u. 76 — vgl. Werke S. 147.

[3] St.-B. Musikaufführungen im Dom Ys 1050, 1—7. Diöz.-Arch. — XIIIa 633, O. 1, 2. Genaue Titel s. Werke i. Anhang.

[4] Im I. f. K. sind eine Reihe handschriftlicher Passionsoratorien und andere Kantaten ohne Angabe des Komponisten; darunter sind drei Nepomuk-Kantaten, von denen wiederum zwei im Texte mit gedruckten Kantatentexten Clements übereinstimmen: möglicherweise ist Clement der Komponist der drei Kantaten oder wenigstens von zweien. Alle drei sind übrigens von derselben Hand geschrieben. Vgl. Mf. 222 a, b, c.

JESUS NAZARENUS
REX IUDAEORUM
Pro Peccatore Passus,
oder
Der gutte Hirt
JESUS CHRISTUS
welcher
Durch sieben schmerzliche Weege
Seines allerheyligsten Leydens
Das in den sieben Irrgängen der Haupt-Todt-Sünden
VERIRRTE SCHAAF
Auf den Weeg der Gnaden zuruck geführet/
Anjetzo
In einer anmuthigen Fasten-Music
vorgestellet
von
Joanne Georgio Clement,'
Der Hohen Stiffts- und Cathedral-Kirchen S. Joannis
in Breslau Hochfürstl. Bischöfl. Directore
Musicae und Capell-Meistern.
Cum Licentia Ordinarii.

Breslau aufm Dohm
Gedruckt bey Carl Friedr. Hilsen, Ihro Hochfürstl. Eminentz
Bischöfl. Buchdrucker.

Wie der Titel schon andeutet, ergeben sich bei dieser Musik sieben Teile; der einleitende Chor sowie der erste Teil sollen hier wörtlich folgen, während die anderen Stücke, die im Aufbau ganz gleich sind, nur in den Überschriften wiedergegeben werden. Zu bemerken ist noch, daß die zahlreich eingeschobenen Bibelstellen nicht zum Gesang, sondern nur, wie schon die gelegentliche Überschrift sagt, »zur Überlegung« für den andächtigen Zuhörer bestimmt sein dürften.

Innhalt:
Animam meam pono pro Ovibus Meis.
Joannis 10. c. v. 15.
Ich gebe meine Seele für meine Schaafe. cit. loc.

Chorus.

Auf! auf! verlohrnes Schaaf, aus den verwürten Klüfften,
Hör die Betrübnuss an, den Jammer-Stand der Lüfften,
Den Schmertz des Firmaments, das Leyd der harten Steine,
Das Trauren der Natur! gedencke nach, und weine.

Steig auf die Schädelstatt, dort wirst du eben sehen,
Was, leyder! wegen dir mit GOttes Sohn geschehen:
Ach schau Ihn ausgespannt, an Händ und Füssen hangen,
Dahin ist dir zu Lieb, der gutte Hirt gegangen.

Der erste Weeg
Des leydenden Hirtens
JESU CHRISTI

Von dem Saal des Nachtmahls, in den Garten Gethsemani.

Egressus ibat secundum consuetudinem in montem Olivarum. Lucae 22. c. v. 39.

Er gieng nach seiner Gewohnheit hinaus an den Oelberg. cit. loc.

Recitativum.

Gethsemani! Gethsemani! ist das der Platz/
wo unser Seelen-Schatz/
sein Leyden anzufangen/
ist hingegangen?
Ach ja! der gutte Hirt der weiss:
im Paradeiss/
(im Garten) hat das Schaaf die erste Sünd gethan/
Drumb fängt im Garten auch sein Leyden an.

Et progressus pusillum procidit in faciem suam. Matth. 26 c. v. 39.

Und er gieng ein wenig fort, und fiel nieder auf sein Angesicht. cit. loc.

Aria.

Ihr Augen schwämmet euch in einer Thränen-See!
Dann, den, vor welchen sich, die Himmels-Kräfften biegen,
Den seht ihr auf der Erd, in Todes-Aengsten liegen,
Was zeigt sein Blut-Schweis an? das grösste Hertzenweh!
Der Mensch, ach! der hat (ungeacht,
Dass er von GOTT aus Erd gemacht)
Mehr als ein Erden-Kloss, durch Hoffart wollen werden;
Drum ihn zuruck zu führen, liegt JEsus auf der Erden.

Ueberlegung:

Quae superbia sanari potest, si humilitate Filii DEI non sanatur? S. Augustinus.

Welche Hoffart kan geheilet werden, wann sie sich durch die Demuth GOttes Sohnes nicht heilen lässt?

Aria:

Trabende Hoffart, und Pfauen-Gepränge
Seynd zu dem Fallen gefährliche Gänge,
Zu dem Verderben die tödliche Bahn;
Stoltze Gedanken
Ueber die Schrancken
Führen die Seele zum Untergang an.
Irrendes Schäfel! zurücke von diesen,
Wander die Strasse, die JESUS gewiesen,
Willst du die Demuth des Hirten verschmähn,
Wehe! so wirst du den Schaden ersehn.

Der anderte Weeg.
Aus dem Garten in das Haus Annae.
etc. etc.

Der dritte Weeg.
Von Anna in das Haus Caiphae.
etc. etc.

Der vierte Weeg.
Von Caipha, in das Richthaus Pilati.
etc. etc.

Der fünffte Weeg.
Von Pilato, in das Haus Herodis.
etc. etc.

Der sechste Weeg.
Von Herode wiedrum in das Richthauss Pilati.
etc. etc.

Der siebende Weeg.
Aus dem Hauss Pilati, auf den Berg Calvariae.
etc. etc.

Chorus.[1]

Dergleichen deutsche Fastenmusiken sind, wie es scheint, im 18. Jahrhundert in der katholischen Kirche viel verbreitet ge-

[1] Hoffmann, Tonk.-Lex., bringt folgende Stelle: »Wenn der Wert dieser (Clements) Kompositionen der schriftstellerischen Tätigkeit des Komponisten entspräche, ...« Ich habe von Clements schriftstellerischer Tätigkeit nichts gefunden; vielleicht haben wir in den Kantatentexten einen Beleg dafür, Textdichter sind wenigstens nirgend angegeben.

wesen; sie werden Oratorien oder Kantaten genannt. Öfters sind sie in zwei Teilen zum Gebrauch beim nachmittäglichen Gottesdienst vor und nach der Predigt bestimmt. Der Form nach sind es freie dichterische Zusammenstellungen, zum Teil treten darin allegorische Personen auf, gelegentlich kommen auch die biblischen Personen selbst vor. Evangelientexte habe ich nicht gefunden, vielmehr handelt es sich immer um mehr oder minder freie Poesien[1].

Über die Musik solcher Oratorien und Kantaten werde ich mich hier kurz fassen können, um so mehr, als Musikbeispiele zu Clements Passionsoratorien nicht vorhanden, drei im Institut für Kirchenmusik vorhandene Kantaten zu Ehren des hl. Johannes

---

[1] Hier soll eine Reihe in Schlesien aufgeführter Passionsoratorien dem Texte nach angeführt werden:

1. Die Tochter Jephte als Vorbild des . . . aufgeopferten Heilands . . . vorgestellet im Oratorio der Gesellschaft Jesu zu Brieg am Char-Freytag Nachmittag umb 2 Uhr, vor und nach der Predig . . . (Dichter: P. Johann Doppelt S. J., Komp.: Christian Richter i. J. 1737; Pers.: Seilam die Tochter — Soprano, Jephte der Vater — Basso, die himlische Lieb — Alto, die natürliche Lieb — Tenore, Chor der Kriegsmänner und der Galaaditischen Jungfrauen.) Diöz.-Arch. XIII, d, 148 Q, 20.

2. Der auf erlassenen Fluches-Knall erfolgte Gnaden-Schall . . . am Char-Freytag Abends gegen 7. Uhr . . . vorgestellet in der Kirchen der Gesellschaft Jesu zu Neyß . . . 1739. (Pers.: das Menschliche Geschlecht — Canto, die Göttliche Gerechtigkeit — Tenor, die Göttliche Lieb — Tenor, die Hoffnung — Alto, die Verzweiflung — Basso.) Diöz.-Arch. XIII, d, 148 Q, 24.

3. Das von Simeone prophezeite die Seel durchdringende Schwert oder . . . die Mutter Jesu Maria . . . welche . . . in der Hoch-Fürstlich. Freyen Stiffts-Kirchen S. Vincentii . . . in Breslau . . . vorgestellet wurde . . . 1740 (Symphonia, Pers.: Canto I. — Maria, Canto II. — Mitleyden, Alto — Nicodemus, Tenore — Joannes, Basso — Joseph von Arimath.) — St.-B. ys 1220, 4. Eine Musik zu diesem Text ist im I. f. K. (Mf. 1317.)

4. Jesus Christus als das Lamb Gottes . . . in der Stiftskirchen der regulierten Chor-Herren des hl. . . . Grabes bey SS. Petri und Paul zur Neyß am hl: Charfreytag 1742 . . . vorgestellt. (Pers.: Jesus Christus, die Tochter Sion, Petrus, Johannes, Judas, Cayphas, zwey Mägde, Pilatus, Maria, die Mutter Jesu, Chor der Jünger, der Hohen Priester, der Kriegsknechte und der Gläubigen Seelen.) Diöz.-Arch. XIII, d, 148 Q, 22.

5. Der aus Liebe Leydende und sterbende Jesus wurde in einem Passional-Oratorio am heil. Char-Freytag Anno 1745 in der . . . Stiffts-Kirchen auf der Insul Sand . . . producieret. (Pers.: der leydende Jesus, der büßende Sünder, die Andacht.) St.-B. ys 1180, 5.

6. Die in dem Blute des . . . Erlösers . . . obsiegende Göttliche Liebe, in einem Passional-Oratorio am Heil. Char-Freytag zu Breslau in der . . . Stiffts-Kirchen auf der Insul Sand . . . abgesungen im Jahr 1747. (Pers.: die Göttliche Liebe, die Gerechtigkeit, die Menschliche Seel, das Gewissen. St.-B. ys 1180, 8.

von Nepomuk jedoch hinsichtlich ihrer Autorschaft Clements unsicher sind (vgl. S. 46, Anm. 4).

Allzusehr werden wir den Verlust nicht zu beklagen haben, da Clements Arienstil ohnedies genug bekannt ist und diese Oratorien, wie die erhaltenen Texte zeigen, nur in dialogischer Form aus Arien mit verbindendem Rezitativ bestehen; nur am Schluß eines Teils oder des Ganzen und gelegentlich am Anfang findet sich ein kurzer Chor. Beispiele dafür können übrigens auch die schon oben erwähnten anonymen Stücke bieten (vgl. S. 46, Anm. 4).

Damit verlassen wir Clement und seine Zeit, eine Periode, die reich an Irrtümern und Verirrungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik war. Darüber soll jedoch nicht unterlassen werden, entgegen manchem harten Urteil aus späterer Zeit, unserem Kapellmeister die Entschuldigung seiner Zeitrichtung im weitesten Sinne angedeihen zu lassen: ein Musiker ist Clement schon gewesen und für Schlesien wenigstens wohl nicht einer der schlechtesten.

V. Die Orgeln und Organisten im Breslauer Dom bis 1805.

Bevor die geschichtliche Darstellung fortgesetzt wird, sollen hier im Zusammenhange einige Bemerkungen Platz finden, die das wenige enthalten, was sich über die Orgeln und Organisten im Breslauer Dom gefunden hat.

Zum Verständnis muß zunächst darauf hingewiesen werden, daß im Dom in früherer Zeit, wie in vielen anderen Kirchen, nicht nur das heute noch gebräuchliche Musikantenchor über dem Hauptportal, sondern auch die im Presbyterium an beiden Seiten über den Vikariensitzen befindlichen größeren Emporen ebenfalls den Zwecken der Kirchenmusik dienten: dort gab es also je eine Orgel[1]. Die große Orgel stand auf dem Chor über dem Hauptportal, und zwar wurde die älteste, von der wir zurzeit Kunde haben, von dem im Jahre 1682 gestorbenen Kardinal Friedrich gestiftet, aber erst unter seinem Nachfolger Franz Ludwig vollendet. Wer der Erbauer dieser Orgel war, ist nicht bekannt, doch haben im Verlaufe der Jahre verschiedene Orgelbauer größere und kleinere Reparaturen daran vorgenommen. So wurden im Jahre 1738 am 1. Oktober 61 Reichstaler 23 Silbergroschen dem Orgel- und Instrumentenbauer Christ. Scheid-

[1] In der Sandkirche sind heute noch gelegentlich zwei Chöre für Musikzwecke im Gebrauch.

hauer für Renovierung und Stimmung gezahlt[1]; desgleichen waren in der Folgezeit Johann Jacob Rischack und Johann Daniel Fohmann des öfteren mit Stimmung und Renovation der großen Orgel beschäftigt[2]. Im Jahre 1754 wurde von dem »Orgelbauer auf dem Sande« Franz Joseph Eberhardt ein Umbau der Orgel vorgenommen, der laut Kontrakt auf 750 Reichstaler veranschlagt war[3]. Es wurden damals u. a. neue Blasebälge für die Orgel geschaffen[4]. Ende des Jahres 1756 war der Umbau vollendet, und der Orgelbauer Eberhardt wurde kontraktlich verpflichtet, für jährlich 18 fl. die Orgel in Stimmung zu halten[5]. Leider hat die Orgel in diesem Zustande nur noch 3 Jahre ihrer Bestimmung gedient. Durch den Brand des Jahres 1759 wurde sie völlig zerstört. 45 Jahre blieb nun der Dom ohne eine seiner würdigen Orgel, denn erst im Jahre 1801 wurde mit dem Bau einer neuen Orgel begonnen.

Wegen dieses Orgelneubaues hatte sich das Domkapitel verschiedentlich umgetan; die Rechnungen weisen Beträge auf für Briefe, die in dieser Angelegenheit mit einer nicht genannten Persönlichkeit in Magdeburg, sowie mit dem Orgelbauer Neumann in Kaiserslautern gewechselt wurden[6], auch nach Neiße wandte man sich an den Kanonikus Schubert wegen eines Staffierers der Orgel[7]. Schließlich fiel die Wahl auf den Orgelbauer Janetschek aus Kalisch[8]. Die Fassade der Orgel scheint von dem Orgelbauer Johann Gottlieb Benjamin Engler aus Breslau zu sein[9], wenigstens weist die Rechnung einen Posten von 120 fl. für Erfindung und Entwurf einer Fassade auf.

Der Prälat von Strachwitz hatte einen förmlichen Kontrakt vor Gericht mit dem Domkapitel geschlossen, indem er sich zur Zahlung von 10000 Talern zum Bau der Orgel verpflichtete. In

[1] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 9b, 1738, fol. 41, Nr. 146.

[2] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 14, 1743, fol. 50, Nr. 117; fol. 54, Nr. 137; 15, 1744, fol. 42, Nr. 81, u. a. — vgl. a. z. fol. Hoffmann, p. 87, 98, 323, 363.

[3] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 25, 1754, fol. 48, Nr. 117, vgl. hierzu Act. Cap. IIIb, 28, p. 290,14; p. 293,7.

[4] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 26, 1755, fol. 48, Nr. 128.

[5] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 28, 1757, fol. 52, Nr. 136, 137.

[6] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 70b, 1801, p. 95, Nr. 146; p. 96, Nr. 148,5; p. 97, Nr. 152; vgl. auch das Folg.

[7] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 70b, 1801, p. 97, Nr. 152, 23. Nov.

[8] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 70b, 1801, p. 103, Nr. 172; vgl. hierzu Fr. Wilh. Erdmann, Beschreibung der Kathedralkirchen ad St. Johannem . . . Breslau bei Aderholz, 1850, p. 86.

[9] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c: 70b, 1801, p. 103, Nr. 170.

einem Handschreiben des Königs Friedrich Wilhelm III. wurde diese Schenkung genehmigt[1]. — So konnte im Jahre 1801 mit dem Bau begonnen werden. Janetschek verband sich bald mit dem Breslauer Orgelbauer Johann Christian Müller[2]; die Nebenarbeiten wurden von Breslauer Handwerksmeistern, dem Tischlermeister Rude, dem Zimmermeister Jehlich und dem Maurermeister Welck, ausgeführt[3]. Als Janetschek Breslau verließ, führte Müller das Werk allein zu Ende, die letzte Zeit unter dem Beirate Joseph Schnabels.

Am Fronleichnamsfeste des Jahres 1805 erklang die Orgel das erstemal. Doch ward sie erst in der nächsten Zeit völlig fertiggestellt. Der gesamte Preis für das Werk betrug 25587 Taler.

Neben diesen Hauptorgelwerken ist an nächster Stelle die Orgel auf dem vorher schon erwähnten Chore im Presbyterium zu bemerken. Sie stand auf der größeren der beiden auf der Nordseite des Presbyteriums gelegenen Emporen und wurde dort in den Jahren 1731/32 von dem Orgelbauer Adam Horatio Casparini aufgestellt[4]; die Rechnungen weisen die Summe von 234 Reichstalern für das »neue Orgelwerk« auf. Diese kleine Orgel wurde bis zur Renovation vom Jahre 1842 benutzt und dann in die Peter Paulskirche überführt[5]. —

Zu erwähnen ist weiter eine Orgel, die bis zum Brande vom Jahre 1759 in der auf der Nordseite des Domes liegenden Totenkapelle gestanden hatte. Nach dem Brande wurde sie 1763 von der genannten Kapelle auf das große Chor gebracht, da die dortige Orgel, wie erwähnt, dem Feuer zum Opfer gefallen war; die Kosten für die Überführung durch den Orgelbauer Carl Gottlieb Zügler betrugen 61 Tl. 30 Sgr., es dürfte wohl nur ein kleineres Werk gewesen sein[6]. In der Folgezeit wird bei Reparaturen dieser und der anderen Orgelwerke »der Orgelbauer auf dem Sande« Anton Franz Rotter erwähnt[7]. Die Orgel hat bis zur Erbauung des großen Werkes (im Jahre 1801)

---

[1] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 18c: 70b, 1801, p. 48, Nr. 4; vgl. Akten, Domkirche, Orgelstiftung.

[2] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 18c: 71b, 1802, p. 109, Nr. 171.

[3] Vgl. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 18c: 70b, 1801, p. 103—106.

[4] Vgl. Erdmann, Beschreib. d. Domkirche, pg. 81 und 136. Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 18c, 3, 1782, *Exposita varia* Nr. 28, vgl. auch ebenda 6b, 1785, fol. 33, Nr. 110 — vgl. a. Hoffmann, p. 60.

[5] Vgl. Erdmann (w. o.) u. Joseph Jungnitz, Die Breslauer Domkirche, Breslau bei Aderholz, 1908, p. 37 ff.

[6] Diöz.-Arch. IIIa 18c, 33, 1763, fol. 67.

[7] Diöz.-Arch. IIIa 18c. 54, 1784, p. 81, Nr. 124 u. 64b, 1794, p. 80, Nr. 140.

dort gestanden; über ihren weiteren Verbleib wird nichts berichtet. Vielleicht ist sie dann eingegangen.

An letzter Stelle sei dann noch die kleine Orgel im nördlichen Seitenschiff bei der Kurfürstlichen Kapelle genannt, die zu der genannten Kapelle gehört und auch wohl aus der Zeit ihrer Erbauung (1716—1724) stammt. Sie steht heute noch an ihrem Platze und ist im Gebrauch.

In diesem Zusammenhange wäre noch daran zu erinnern, daß man sich in den letzten Tagen der Karwoche, da die Orgel schwieg, eines Flügels bediente. Diese Gewohnheit hat sich lange erhalten, denn sowohl Clements als auch Schnabels Responsorien für die Karwoche sind mit Akkompagnement eines Flügels gedacht. Der dazu benutzte Flügel war im Jahre 1731 von dem Organisten Krause für 40 Reichstaler gekauft worden[1], und die jährlichen Rechnungen weisen stets Posten für »Stimmung und Bekühlung des großen Kirchenflügels« auf.

Was nun die Organisten am Dom angeht, so ist eine genaue Scheidung zwischen einem Ersten und Zweiten in der ältesten Zeit nicht zu finden; die oft erwähnte Gehaltsaufstellung vom Jahre 1677 (vgl. S. 13) führt zwar schon einen ordentlichen und außerordentlichen Organisten an, doch ist eine genaue Trennung dieser beiden Ämter erst seit dem Dienstantritt Johann Krauses im Jahre 1706 nachweisbar.

Der älteste mir bekannt gewordene Organist am Dom ist Ernestus Güntzel. Er war nachweislich schon im Jahre 1587[2] im Dienst, zweimal verheiratet, das zweitemal mit Barbara Latonius, der Tochter eines Breslauer Sekretärs und Stadtschreibers; er hatte zahlreiche Kinder[3]. Güntzel, der neben seinem Organistenamte noch Gastwirt im Klein-Kretscham (Taberna minor) war, starb im Jahre 1602 und wurde am 10. August beerdigt[4]; seine Frau starb 1609[5].

---

[1] Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c, 2, 1731, *Exposita varia* Nr. 17.

[2] Taufbuch, Kreuzkirche, 1587, 12. Mai ... *Hedwigis, Ernesti* [Güntzels] *Coniunx in minori taberna.*

[3] Traubuch, Kreuzkirche, 1590, 7. August.
Totenbuch, Kreuzkirche, 1589, 22. Mai; 1595, 1. März; 1601, 11. November.
Taufbuch, Kreuzkirche, 1592, 27. Februar; 1596, 22. Juli; 1598, 17. Mai, 1600, 12. April.

[4] Totenbuch, Kreuzkirche, 1602, 10. August. *Sepultus est Ernestus Güntzel Cath. Eccl. S. Joannis Organista,* Under der großen Halle gegen Bischoffhoff über, *cuius anima Deus sit propitius, per multos annos fideliter servivit Ecclesiae.*

[5] Totenbuch, Kreuzkirche, 1609, 11. März.

Einer seiner nächsten Nachfolger, vielleicht der nächste, war der Münsterberger Casparus Weiß, er wird Pistor und Organista, nebenbei Famulus bei dem Kanonikus Andreas Klimann genannt, sonst ist nichts über ihn bekannt; am 17. Oktober 1616 wurde er beerdigt[1].

In der Folgezeit wird dann ums Jahr 1624 ein Organist Balthasar Kheil erwähnt, er begräbt am 26. Februar des genannten Jahres einen Sohn gleichen Namens[2].

Etwas mehr wissen wir von Elias Hieronymus Heen, der etwa seit 1650[3] als Organist genannt wird und 1683 als Organist und Director chori starb (vgl. S. 16). Als Leiter des Domchores war er, wie schon früher erwähnt, der Nachfolger des Kapellmeisters Melchior Caesar.

Während der Zeit seiner Tätigkeit war noch ein anderer Organist am Dom beschäftigt, Ignatius Paulus Neumann, er ist seit 1661[4] nachzuweisen und dürfte wohl die Stelle eines zweiten oder außerordentlichen Organisten bekleidet haben; im Jahre 1683 starb er[5].

Demnächst ist anzuführen Franciscus Tiburtius Winkler, der Vorgänger und Lehrer Johann Krauses. Winkler war ein Wiener von Geburt und hatte in Italien studiert[6]. Nach seinem Tode 1706 wurde Krause sein Nachfolger[7] (vgl. S. 23ff.).

Johann Heinrich Krause wurde 1682 zu Canth bei Breslau geboren. Neun Jahre alt erhielt er seinen ersten Klavierunterricht von dem dortigen Bürgermeister Hardick. Mit 11 Jahren besuchte er das Seminar der Jesuiten in Schweidnitz, wo er auch in der Kirche der Minoriten die Orgel spielte. Schon im nächsten Jahre kam er in die Schule zu Tiburtius Winkler nach Breslau

---

[1] Totenbuch, Kreuzkirche, 1616, 17ª (Octobris) . . . *sepultus est ad S. Joannem honestus iuvenis Casparus Weiss Münsterbergensis Pistor & Organista; famulus apud Rd.mum . . . D. Andream Klimann Officialem & Canonicum Vratisl. Vivat Deo.*

Bezügl. Klimann vgl. Joseph Jungnitz, Die Breslauer Germaniker, Breslau bei Aderholz, 1906, p. 14.

[2] Totenbuch, Kreuzkirche, 1624, 26. Februar.

[3] Totenbuch, Kreuzkirche, 1650, 5. Januar.

[4] Totenbuch, Kreuzkirche, 1661, 29. Sept.

[5] Totenbuch, Kreuzkirche, 1683, 26. Sept. *Sepultus est Paulus Ignatius Neumann Organista in Summo.*

[6] Totenbuch, Kreuzkirche, 1706, 10. Mai. *Sepultus est Franciscus Tiburtius Winkler Organista ad Cath. Eccl. ad Cryptam [S. Aegidii]. Benefactor Aulae S. Aegidii habet anniversarium, cantatam missam cum musica.*

[7] Vgl. das Bewerbungsschreiben Krauses. Diöz.-Arch. Mus. Act. I, 14.

und bald darauf, also mit etwa 13 Jahren, in die Dienste des Breslauer Domherrn Baron Schwertz[1], dem er Unterricht auf dem Klavier erteilen mußte. Später ging er mit dem Baron auf Reisen und kehrte schließlich 1700 nach Breslau zurück. Im genannten Jahre wurde er Unterorganist am Dom, 1706 Oberorganist[2].

Seit dieser Zeit etwa sind am Dom regelmäßig zwei Organisten nachweisbar; um das Jahr 1710 bekleidete Christoph Staletzka die Stelle des zweiten Organisten[3]. Näheres von ihm ist nicht zu berichten.

Der nächste bekannt gewordene zweite Organist ist Johann Liebich[4]. Er war nachweislich schon 1722 im Dienst und heiratete im Jahre 1736 als Witwer die Jungfrau Hedwig Elisabeth Sigmund aus Würben[5]; 1747 starb er[6].

Nach seinem Tode wurde Johann Michalke zweiter Organist, dem dann nach dem im Jahre 1750 erfolgten Ableben Krauses[7] die erste Stelle übertragen wurde.

Als zweiter Organist folgte damals Friedrich Christen[8],

---

[1] Johann Heinrich Schwertz, Freiherr von Rest (gest. 1702). Vgl. Joseph Jungnitz, Die Breslauer Germaniker, p. 201.

[2] Diese biographischen Notizen, wie auch die von Winkler, finden sich in Matthesons Ehrenpforte. Sie dürfen wohl, was Krause anlangt, als zuverlässig gelten, da sie Mattheson durch einen Gewährsmann aus Krauses eigenem Munde hatte; übrigens decken sich die Angaben zum Teil mit den Akten. Es scheint, daß Krause und sein Lehrer damals in der Tat in Breslau in hohem Ansehen standen; die Ehrenpforte gibt noch einige Belege dafür aus dem Munde der Zeitgenossen. — Die Krankheit Krauses, von der Mattheson spricht, dürfte ein rheumatisches Leiden gewesen sein, wenigstens habe ich in den Akten gefunden (die Stelle ist mir leider verloren gegangen), daß er eine Badereise nach Warmbrunn machte. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte, Hamburg 1740, neue Ausgabe von Max Schneider, Berlin 1910, s. v. Reimann, p. 292, Winkler, p. 400, Gebel, p. 406, Krause, p. 413.

[3] Taufbuch, Kreuzkirche, 1710, 21. Januar.

[4] Es finden sich auch die Schreibweisen Liebicht u. Liebig.

[5] Traubuch, Kreuzkirche, 1736, 19. November.

[6] Taufbuch, Kreuzkirche, 1722, 24. Juni. — Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c, 16, 1745, fol. 85, Nr. 17; 17, 1746, fol. 87, Nr. 17; 18, 1747, fol. 86, Nr. 17.

[7] Totenbuch, Kreuzkirche: *1750, 3tia Februarii sepultus est a me Francisco Tworeck Curato in Coemeterio Cathedralis Ecclesiae artificiosus vir Joannes Krause organista excellens ad Cathedralem hanc Ecclesiam, cui qua Organista servivit in 51mum annum, mortuus est 68vo aetatis suae anno Sanctis Sacramentis provisus. Comitabantur hoc funus gratis in superpelliceis cum licentia mea duo sacerdotes ex fundatione Lischiana, nimirum R. D. Joannes Aglaster et R. D. Josephus Felzmann; publicè vesperè cum 4 facibus, Salve cantatum in Cathedrali ac a me ante aram argenteam collata.*

[8] Vgl. Hoffmann, Tonk.-Lex., der ihn Christel nennt; es kommen auch Schreibweisen wie Kristen und Kristel vor.

der wiederum nach dem Tode Michalkes im Jahre 1757[1] in die erste Organistenstelle nachrückte, als solcher hat er bis zum Jahre 1783[2] gewirkt, wo ihm Joseph Gottwald folgte.

Zweiter Organist war nach Christen und dem nur ein Jahr amtierenden Johann Joseph Näbel im Jahre 1760 Wentzel Baasner, der 31 Jahre die Stellung innehatte[3]. Er starb 1791, wo Johann Friedrich sein Amtsnachfolger wurde. Friedrich ist der letzte, der die zweite Organistenstelle am Dom und der Kreuzkirche bekleidete; als 1819 die Kreuzkirche zur Pfarrei erhoben wurde, trennte man die beiden Ämter, und der frühere zweite Organist wurde jetzt alleiniger Organist der Kreuzkirche[4].

VI. Überblick über Schlesien und das übrige Deutschland.

Wenden wir uns nunmehr ein wenig von der Kathedrale und ihrer Musik ab und werfen einen Blick auf die übrige Kirchenmusik in Breslau, so wird vor allem das Sandstift erwähnenswert erscheinen.

Die Klosterkirchen sind wohl im allgemeinen ein guter Boden für Kirchenmusik gewesen, weil es hier dem Chordirigenten am ehesten möglich war, sich aus der Mitte der Klostergenossenschaft ein brauchbares Chorpersonal zu schaffen (vgl. S. 67).

Wir dürfen aber, wie es scheint, dem Domkapellmeister Bernhard Hahn, dem Nachfolger Joseph Schnabels, glauben, wenn er die Musik am Sandstift vor allem hervorhebt[5].

Die noch jetzt in der Sandkirche vorhandenen umfangreichen Musikalien, sowie auch die, welche das Institut für Kirchenmusik vom Sandstift überkommen hat, geben schon äußerlich ein lebendiges Zeugnis für die eifrige Musikpflege auf der Sandinsel.

Einige Namen von Musikern, die am Sandstift gewirkt haben, sollen hier angeführt werden:

---

[1] Totenbuch, Kreuzkirche, 1757, 7. September; Michalke war beim Tode 83 Jahre alt.

[2] Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c, 53, 1783, p. 78, Nr. 102; 54, 1784, pg. 62, Nr. 16,

[3] Diöz.-Arch. *Rat. Fabr.* IIIa 13c, 60b, 1790, p. 68, Nr. 19; 61b, 1791, pg. 63, 19.

[4] Vgl. Hoffmann, Tonk.-Lex., s. v. Friedrich.

Bei allen bisherigen Personalangaben sind auch zum Vergleich heranzuziehen: Schlesische Instanzien-Notiz oder Adreßkalender .... Breslau, von 1744 an.

[5] Schles. Gesellsch. f. vaterl. Kultur, Jahresbericht 1887, p. 11.

1. Matthias Fibick war um 1700 Organist auf dem Sande[1]. (I. f. K. — 1 Komposition, Ms. Mq. 78.)

2. R. P. Johann Georg Brotz war um 1700 Regens Chori im Sandstift, 1744 war er Prior[2] und feierte am 3. Oktober 1745 sein Priesterjubiläum[3]. (I. f. K. — 8 Kompositionen, Ms. Mf. 138. Mq. 31—37).

3. Franz Christian Kober war um 1704 Organist an der Sandkirche[4]; später scheint er in Wartenberg gewesen zu sein[5]. (I. f. K.— 48 Kompositionen, Ms. Mq. 107—152.)

4. Josef Hieronymus Reiswitz war um 1713 Musiker am Sande[6]. (I. f. K. — 7 Kompositionen Ms. Mf. 896—901; Mq. 192.)

5. Johann Josef Pohl war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Rektor am Sande[7], vorher war er, wie es scheint, Kantor in Hirschberg[8]. (I. f. K. — 27 Kompositionen, Ms. Mf. 837, 841—843, 845—847; Mq. 179, 181—185 und noch 6 unsichere Stücke.)

6. Johann Kaspar Helmich (Helmig) war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Rektor am Sande[9]; er scheint sich außer mit Kirchenmusik auch mit dem Theater beschäftigt zu haben, wenigstens wird berichtet, daß er für die Wäserische Truppe die Singspiele »Das Milchmädchen« und »Die Deserteure« komponiert habe[10]. Auch sonst dürfte Helmich eine ausgebreitete musikalische Tätigkeit entfaltet haben, denn im Jahre 1771 beschwerte sich der Breslauer Stadtpfeifer Leopold Nagel, daß Helmich ihm sein Geschäft verderbe[11]. (I. f. K.— 12 Kompositionen Ms. Mf. 557—563; Mq. 100).

Von anderen Klöstern werden außer dem Sandstift nur das Vincenz- und Matthiasstift in Frage kommen; an ersterem wirkte u. a. Gerlacus Gottwald.

R. P. Gerlacus Gottwald war in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. Regens Chori im Vincenzstift. (I. f. K. — 10 Kompositionen, Ms. Mf. 339—344; Mq. 91—93.)

Am Matthiasstift, dem Kloster der Kreuzherren mit dem roten Stern, waren u. a. Johannes Dittert und Franz Lachnit tätig.

R. P. Johannes Dittert war in der Zeit von etwa 1744—56 Regens Chori am Matthiasstift[12]. Seine Werke wurden zum Teil von Franz

---

[1] Vgl. I. f. K. — Mf. 138.
[2] Vgl. Schles. Instanz.-Not. 1744, p. 71.
[3] Vgl. St.-B. — 2 Gen. Lobpredigt von F. X. Rosa.
[4] Vgl. I. f. K. — Mq. 118, 142, 150 und »Das neuvermehrte Izt lebende Breslau«, 1708, p. 38, St. B. — Yg. 80,2.
[5] Vgl. I. f. K. — Mq. 132, 147.
[6] Vgl. I. f. K. — Mf. 900 u. 901.
[7] Vgl. I. f. K. — Mf. 837, 841, 842.
[8] Vgl. I. f. K. — Mf. 843.
[9] Vgl. I. f. K. — Mf. 557, 558, 561.
[10] Vgl. Eitner, Qu.-Lex.
[11] Vgl. St. Arch.-Acta 2, 2, 8, fol. 30.
[12] Vgl. Schles. Instanz.-Not.

Gehirne, einem seiner Nachfolger, umgearbeitet. (I. f. K. — 6 Kompositionen, Mf. 261—266; 8 Kompositionen in der Bearbeitung von Fr. Gehirne: Mf. 315, 317, 318, 320, 322—325.)

Der Nachfolger Ditterts war R. P. Franz Lachnit; er leitete den Matthiaschor ums Jahr 1759[1]. (I. f. K. — 6 Kompositionen, Ms. Mf. 654—658, Mf. 319.)[2]

Damit verlassen wir die Reihe der Breslauer Kirchenkomponisten und wollen nun noch drei Schlesier aus anderen Orten nennen, deren Werke das Institut für Kirchenmusik aufweist: Karl Ritter, Josef Kühn und Joh. Mich. Kirchner.

R. P. Karl Ritter war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Regens Chori im Augustinerkloster zu Sagan[3]. (I. f. K. — 47 Kompositionen, Ms. Mf. 919—933; Mq. 194—202; 1 Komposition im Druck, Ad. 246.)

Josef Kühn war in der Mitte des 18. Jahrhunderts Rektor in Lauban[4]. (I. f. K. — 6 Kompositionen, Ms. Mf. 647—653.)

Johann Michael Kirchner war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Organist zu Frankenstein[5]; er hat außer für die Kirche auch weltliche Musik geschrieben, so ist nachweisbar vom Jahre 1796 eine »Cantate auf den Geburtstag Sr. Königl. Majestät Friedrich Wilhelms des Zweiten«[6]. (I. f. K. — 10 Kompositionen, Mf. 625—633.)

Es bleibt noch übrig, einen allgemeinen Überblick über die nichtschlesische Kirchenkomposition zu geben.

Daß der italienische Einfluß in der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert sehr stark, ja überhaupt herrschend war, darauf wurde schon zur Genüge hingewiesen; natürlich sind auch italienische Komponisten sehr stark vertreten. Wir wollen hier nun die deutsche kirchliche Komposition ins Auge fassen.

Man wird im allgemeinen zwei Hauptgruppen von deutschen katholischen Kirchenkomponisten dieser Zeit aufstellen können. Der eine, ein süd- und mitteldeutscher Kreis, umfaßt neben dem als Klavier- und Orchesterkomponisten bekannt gewordenen Joh. Kaspar Ferdinand Fischer, Valentin Rathgeber, der sich

---

[1] Vgl. Schles. Instanz.-Not. Die Angabe Hoffmanns, Schles. Tonk.-Lex., p. 279, »Franz Lachnig, Organist bei St. Vincenz«, ist möglicherweise irrtümlich.

[2] Es sind hier nur die Breslauer Kirchenmusiker angeführt, von denen sich Kompositionen gefunden haben. Über die anderen vgl. die »Übersicht über die Schlesischen Kirchenmusiker«, S. 162.

[3] Vgl. I. f. K. Ad 246.

[4] Vgl. I. f. K. Mf. 648/9.

[5] Vgl. Schles. Instanz.-Not. 1790, p. 261.

[6] Vgl. St.-B. — Yb. 437.

durch Herausgabe des »Augsburger Tafelkonfekts« einen Namen gemacht hat, und dem Komponisten der Oberammergauer Passionsspielmusik Rochus Dedler Namen wie folgende[1]:

Aufschnaiter*, R. P. Benedictus; um 1700 bischöflicher und Domkapellmeister in Passau.

Breunich*, R. P. Joh. Mich.; Mitte des 18. Jahrh. Domkapellmeister in Mainz, später Komponist am Dresdner Hofe[2].

Bühler (Bihler u. a.), R. P. Franz, (1760—1824); Domkapellmeister in Augsburg.

Dedler, Rochus (geb. 1779); Lehrer, Chorregent und Organist in Oberammergau, Komponist der Oberammergauer Passionsspielmusik.

Dreyer, Joh. Melchior; um 1792 Organist und Musikdirektor in Ellwangen.

Emmerich, Wolfg. Jos. (1772—1839); Canonicus an der alten Kapelle in Regensburg.

Emmert, Joh. Jos. (1732—1809); Rektor an der Lateinschule zum hl. Burkard und Chordirektor an der Universität Würzburg.

Fiebich*, Joh. Christoph Anton (gest. 1764); Schulrektor und Chorregent zu Aussig a. d. Elbe.

Fischer*, Joh. Kaspar Ferd.; ca. 1701 Kapellmeister des Herzogs Ludwig von Baden.

Gleißner, Franz (geb. 1760); Kammermusikus in München.

Groll, R. P. Evermond (ca. 1756—1809); Prämonstratenser in er Abtei Scheftlarn, Regens Chori, gest. als Pfarrer zu Allershausen.

Hochreiter*, Jos. Balthasar; um 1706 Organist in Lambach.

Holzmann*, R. P. Antonius; um 1702 Subprior im Benediktinerkloster »B. V. ad Schutteram in Brisgoia«.

Kaiser*, R. P. Isfrid; um 1743 Kapellmeister im Prämonstratenserkloster Marchthal.

Königsperger* (Königsberger), R. P. Marianus (1708—1769); Benediktiner aus dem Kloster Prüflingen bei Regensburg, sehr fruchtbarer Komponist.

Kolberer*, R. P. Cajetan (1658—1732); Benediktiner aus dem Kloster Andechs in Bayern.

Kraus*, R. P. Lambert (1728—1790); Abt im Benediktinerkloster Metten in Bayern.

Lasser, Joh. Baptist (1751—1805); zuletzt Hof- und Kammersänger in München.

Münster*, Jos. Joach. Benedikt; um 1756 Regens Chori in Reichenhall bei Regensburg.

---

[1] Von den mit * bezeichneten Komponisten befinden sich Werke im Institut für Kirchenmusik. Die Lebensdaten sind z. T. von den Werken, z. T. aus Eitner, Qu.-Lex. entnommen.

[2] Vgl. Müller, Hasse als Kirchenkomponist, p. 38.

Pausch, R. P. Eugen (1758—1838); gest. als Direktor des Seminars in Amberg.

Rathgeber*, R. P. Valentin (1682—1750); Benediktiner aus dem Kloster Banz in Oberfranken.

Schreyer, R. P. Gregor; gest. 1767 als Regens Chori im Benediktinerkloster Andechs in Bayern.

Sperling*, Joh. Peter Gabr.; um 1700 Magistratssekretär und Chordirektor an der Peterskirche in Bautzen.

Weichlein*, R. P. Romanus; um 1700 Benediktiner im Kloster Linz, später in Tirol.

Zeiler*, R. P. Gallus (1705—1755); Abt im Kloster S. Mang in Füssen.

Daneben findet sich eine böhmisch-österreichische Gruppe, die neben Dittersdorf, Mozart, Michael und Josef Haydn Namen wie folgende in sich begreift:

Brixi*[1], Franz Xaver (1732—1771); Kapellmeister an der Metropolitankirche zu Prag.

Jacob*, R. P. Günther; um 1714—1725 Benediktiner im Nikolauskloster zu Prag.

Hoffmann*, Leopold (ca. 1730—1793); Kapellmeister am Stephansdom in Wien.

Loos*, Joh. Karl; um 1768 Organist in Tuchomierzicz in Böhmen[2].

Oelschlegel*, R. P. Joh. Lohelius (1724—1788); Prämonstratenser des Klosters Strachow in Prag[3].

Peschkowitz*, R. P. Hubert; um 1733 Franziskaner in Prag, »ad B. V. Natam Carnoviae Regens Chori«.

Preindl, Josef (1756—1823); Kapellmeister am Stephansdom in Wien.

Schiedermayr, Joh. Baptist (1779—1840); Domorganist in Linz.

Wentzel*, Nikolaus Franz Xaver; um 1684 Chorregent an der Lorettokirche auf dem Hradzin, später Kapellmeister an der Metropolitankirche in Prag.

Besonders hervortretende musikalische Unterschiede zwischen diesen beiden Komponistenkreisen sind allem Anschein nach nicht zu finden. Die musikalische Ausbeute ist im allgemeinen hier

---

[1] Von Brixi sind im I. f. K. 76 Kompositionen. Möglicherweise sind nicht alle, da meist der Vorname fehlt, von Franz Xaver.

[2] Vgl. M. f. M. 1892, Jahrg. 24, p. 162.

[3] Oelschlegel ist interessant durch eine Begegnung mit Mozart im Prämonstratenserstift Strachow in Prag, woselbst Oelschlegel Organist war. Über diese Begegnung, wie auch über Oelschlegels Orgelbaukunst vgl. das Nähere: Zeitschrift »Musik«, X. Jahrg., H. 2, p. 161. Ein Bild Oelschlegels ebendort H. 4, p. 216; vgl. auch Eitner, Qu.-Lex., u. M. f. M. 1892, Jahrg. 24, p. 162.

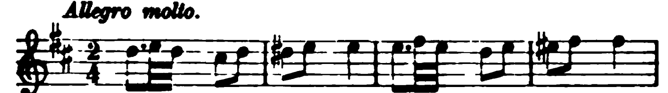
wie dort gering; in der Form und Besetzung der Stücke bleiben sie einander auch ziemlich gleich. Einige herausgegriffene Beispiele mögen die Kompositionsart dieser Musiker ein wenig beleuchten.

Zu den verbreitetsten Kirchenkomponisten um die Wende des 18. Jahrhunderts gehört Johann Melchior Dreyer[1]; wie die Vorreden seiner Werke berichten, war er in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts Chordirektor in Ellwangen[2]. Näheres von seinem Leben ist nicht bekannt; er soll schon ums Jahr 1784 mit Kompositionen aufgetreten sein.

Seine meist bei Lotter in Augsburg erschienenen Werke sind in Schlesien auf fast allen Kirchenchören anzutreffen; die Sandkirche in Breslau besaß noch im Jahre 1846 42 Messen und sehr viele Vespern von seiner Hand[3].

Über den Wert oder besser gesagt Unwert seiner Kompositionen hatten sich wohl schon zu damaliger Zeit Stimmen erhoben[4], und in der Tat scheint das, was ich von Dreyers Werken in die Hand bekommen habe, dieses Urteil nur zu bestätigen. Dreyer scheint ein im höchsten Grade oberflächlicher Arbeiter gewesen zu sein, dessen epigonenhaftes Nachäffen der damaligen musikalischen Größen, vor allem Mozarts, oft nahe ans Abschreiben grenzt.

Eine seiner Messen, op. XI, Nr. 1, Augsburg 1796, bei Lotter, bringt z. B. folgendes Thema zu Anfang des Dona nobis:



Dieses Thema ist aber Note für Note aus Mozarts Klaviersonate Köch. 576 (komponiert 1789) entnommen, sogar Takt und Tonart stimmen überein. Ganz abgesehen davon, ob wir es nun hier mit einer absichtlichen oder zufälligen Übereinstimmung zu tun haben, ist auch die Wahl dieses Themas, noch dazu bei dem von Dreyer vorgeschriebenen Tempo (Mozart schreibt Allegretto vor), für den Text »Dona nobis pacem« fast als eine Ungeheuerlichkeit zu bezeichnen, und doch sind solche Behandlungen des Textes bei Dreyer ganz gang und gäbe.

---

[1] Vgl. Eitner, Qu.-Lex.; Gerber, Tonk.-Lex.

[2] Ellwangen ist eine Stadt in Württemberg, am Jagst gelegen.

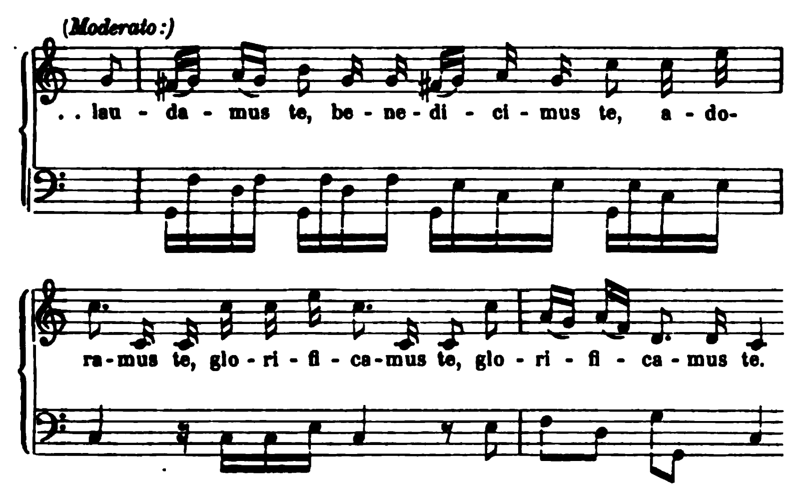
[3] Von diesen Stücken ist auch heute noch ein großer Teil in der Sandkirche vorhanden.

[4] Vgl. Hoffmann, Schles. Tonk.-Lex. s. v. Schnabel.

Wie eine Ironie kommt es uns bei solcher Musik fast vor, wenn wir in der Vorrede zu den »VIII sehr kurzen und leichten Rural- oder Landmessen«, op. 8, Augsburg, bei Lotter, 1793, lesen:

». . . damit aber der figurale Gottesdienst an seinem majestätischen Wesen nichts verliere . . . ., so werden alle die, welchen diese Messen in die Hände kommen, höflichst ersucht, jederzeit ein gemäßigtes Zeitmaß zu gebrauchen und nicht zu übereilen, dabei aber die Piano und Forte wohl in Obacht zu nehmen.«

Nun sehe man sich folgendes Beispiel aus diesen »majestätischen Messen« an:



Zieht man hierbei noch in Betracht, daß Dreyer sich die Ausführung dieser Stücke gegebenenfalls so dachte — das Vorwort spricht davon ausdrücklich —, daß ein und derselbe Musiker die Messe auf der Orgel oder dem Streichbaß begleitend spielte und dazu die Oberstimme sang[1], so kann man sich von einer derartigen Ausführung die erzielte Wirkung denken.

Wenn man das Vorwort liest, hat es fast den Anschein, als ob Dreyer und seine Verleger selbst gewußt hätten, wie unerhört oberflächlich ihre Musik ist, und daß sie bei eiligem Tempo immer noch unausstehlicher wird.

---

[1] »Man hat auf dem Lande« — heißt es in der Vorrede zu op. VIII, Augsburg 1793, bei Jacob Lotter & Sohn — »nicht allezeit so viel Musikanten, daß man in einer Pfarrkirche oder Nebenkapelle etwas Vollstimmiges oder Großes aufführen kann . . .; diesem hat man durch gegenwärtige Art Messen für einen allein, der zugleich singen und Orgel schlagen, oder auch in Ermanglung dessen Baß geigen kann, abhelfen wollen.«

In einer ähnlichen Weise, wie bisher angedeutet, geht es bei Dreyer fast ausnahmslos weiter. Ein einziges »Incarnatus est« aus der Messe op. 11, Nr. 1, schien mir einigermaßen erträglich zu sein.

Wenn nun auch Dreyer sicher zu den schlechten Komponisten dieser Art gehört, so gibt es doch eben eine ganze Reihe von solchen, die kaum besser zu nennen sind. Zu denen ist auch Johann Carl Loos zu rechnen[1]; er ist um das Jahr 1768 Organist zu Tuchomierzicz gewesen. Das I. f. K. besitzt von ihm 9 Messen und noch eine Reihe anderer Kirchenkompositionen, sämtlich im Manuskript, die alle der oberflächlichsten Art angehören.

Fast in demselben Rahmen, wenn auch nicht ganz so oberflächlich, erschien mir Eugen Pausch (1758—1838)[2]. In der Vorrede zu den »32 Psalmi vespertini«, Augsburg 1797, bei Lotter, wird er Professor in dem Zisterzienserstift Walderbach in der Oberpfalz genannt. Eine Missa pastoricia[3] deckte sich mit dem wenig guten Eindruck, den die Vespern machten, völlig.

Ohne eben musikalisch gerade viel zu sagen, machten mir die Werke von Gleißner und Dedler einen etwas besseren Eindruck.

Franciscus Gleißner[2] (geb. 1760, 1800 noch am Leben) war Kammermusikus in der Hofkapelle zu München. Die 6 Missae breviores, op. II, Augsburg 1798, bei Lotter, die ich durchgesehen habe, zeigen vor allem mehr musikalische Arbeit, als bei den vorerwähnten Autoren zu finden war. Es ist kontrapunktisches Bestreben vorhanden, wie z. B. die fugierte Symphonia zeigt, die zwischen Gloria und Credo der ersten der erwähnten Messen eingeschoben ist, und auch sonst sind hier und da noch einige musikalisch anmutendere Sätze zu finden. Ihm an die Seite wäre vielleicht der Oberammergauer Rochus Dedler zu stellen. Die V Missae breves (Augsburg 1804, bei Lotter) zeigen eine gewisse Eigenart, wenn sie auch nicht reich an großen Einfällen sind.

An letzter Stelle soll hier wenigstens noch auf einen Komponisten der österreichischen Schule hingewiesen werden, der sich in damaliger Zeit einer sehr großen Beliebtheit erfreute, auf Johann Bapt. Schiedermayr (1779—1840)[4], Domorganist zu Linz.

---

[1] Vgl. Eitner, Qu.-Lex., u. M. f. M. 24, 162.

[2] Vgl. Eitner, Qu.-Lex.

[3] Diese Messe befindet sich in der Sandkirche unter Nr. 120 des Verzeichnisses des Noteninventars.

[4] Vgl. Eitner, Qu.-Lex., und Wurzbach, Biogr. Lexikon.

Ein Meister von Bedeutung war auch er nicht. Seine Erfindung ist, wo sie ihn nicht gänzlich im Stiche läßt, ohne Originalität; so gelingt es ihm zwar, hier und da durch seine etwas süßliche Melodik einen äußeren Erfolg zu erringen, wie etwa im Benedictus der Missa Nr. 12 in C-dur, die folgendes Thema aufweist:



doch war Schiedermayr von einem eigentlichen Bestreben nach ernster Kirchenmusik weit entfernt, die seichte Melodik ist auch bei ihm das oberste Motiv, und Geschmacklosigkeit findet sich genug. So stimmt es fast humoristisch, wenn er in der »neuesten deutschen Messe zum akademischen Gottesdienst« (Wien, bei Steiner) den Chor zum Benedictus also intonieren läßt:



Derartige unangenehme Anklänge[1] finden sich in der Messe noch mehrere.

In einer Zeit nun, wo sich Komponisten wie Dreyer und ähnliche eines lebhaften Zuspruchs erfreuen konnten, da muß der musikalische Geschmack in der Kirche auf die denkbar niedrigste Stufe gesunken sein, und die Chorbestände der katholischen Kirchen Schlesiens zeugen noch heute davon, wie ausgiebig man derartiger Musikübung oblag.

[1] Oder sollte der Anklang an das bekannte Studentenlied bei einer Messe für den akademischen Gottesdienst etwa Absicht sein?!

Zweiter Teil.

Joseph Ignatz Schnabel, Domkapellmeister und Konzertdirektor in Breslau, 1805—1832.

VII. Der Domchor vor Amtsantritt Schnabels 1794—1805.

In einem Schreiben vom 30. August 1792 empfahl der Minister Graf von Hoym[1] in Breslau dem hiesigen Domkapitel einen Musiker namens Kirie als Domkapellmeister an Stelle des altersschwachen Kapellmeisters Clement. Das Domkapitel antwortete dem Minister, daß man gewiß auf dieses Anerbieten zurückkommen würde, »wenn wir«, so lautet es wörtlich, »diesem alten Manne (Clement), der der Kirche an die 60 Jahre gedienet, nicht schon vor 10 oder 12 Jahren eine Exspectans für seinen Sohn[2] auf den Fall erteilet hätten, wenn dieser Posten noch ferner beibehalten werden sollte, den wir aber bei den uns neuerlich betroffenen Unglücksfällen[3] und den durch den Zinsfus geminderten Fonds allem Ansehen nach, gänzlich eingehen zu lassen, uns genötigt sehen dürften, zumalen auch ehedem[4] die Kirchenmusik ohne einen besonderen Kapellmeister bestand.«

Dieser Briefwechsel ist nach zwei Seiten hin interessant, erstens zeigt er, daß Graf von Hoym als unbeteiligt Außenstehender den nicht eben würdigen Zustand der Kirchenmusik unter dem altersschwachen Clement erkannt hatte, denn darin kann man wohl den Beweggrund für sein Anerbieten suchen, andererseits aber wird zu entnehmen sein, daß die Stimmung im Domkapitel für Geldausgaben im Interesse der Kirchenmusik sehr gering war,

---

[1] Georg Heinr. Reichsgraf von Hoym, Kgl. Preuss. Geh. Staats-, Kriegs- und in Schlesien dirigierender Minister usw., hielt sich eine eigene Musikkapelle. Vgl. Bresl. Erholungen, 1804.

[2] Gemeint ist wohl Karl, der nachmalige Kapellmeister in Karlsruhe, vgl. S. 82, Anm. 1.

[3] Gemeint ist wohl der Brand vom Jahre 1791. Vgl. Dr. Nitsche, Der große Brand auf der Breslauer Sand- und Dominsel. Schles. Volksztg. 1891, 22. Jahrg. Nr. 231.

[4] Vor Clement: Bock und Specht, die Schulrektoren.

so gering, daß man sogar die Kapellmeisterstelle überhaupt nicht mehr besetzen wollte, ein etwas fragwürdiger Standpunkt, der eben nur aus der Notwendigkeit, sparen zu müssen, erklärlich ist.

In der Tat ist auch die Kapellmeisterstelle mit Clements Tode wieder auf einige Zeit eingegangen. Joseph Lanz, der schon seit 1778 als Choralist am Domchor beschäftigt war, leitete den Kirchenchor bis zum Dienstantritt Schnabels im Jahre 1805. Diese Hinweise mögen genügen, um erklärlich scheinen zu lassen, wenn die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1804 sich in einem Briefe über Breslauer Musikverhältnisse u. a. folgendermaßen äußert[1]:

»Vor 30 und mehren Jahren bildeten sie (die Musiker) sich durch Kirchenmusiken, die in katholischen Kirchen häufiger als jetzt vorkamen. Es gab in Klöstern für musikalische Studenten Stiftungen, die ihnen Wohnung, Kost und auch noch einiges Geld zusicherten. Da hierdurch ihre nötigsten Bedürfnisse gedeckt wurden, entsagten hernach viele dem lästigen Studieren und blieben bei der Kirche mit denselben Vorteilen angestellt. Die häufig vorkommenden Feiertage, oder auch nur Kirchenfesttage, wurden jedesmal mit einer solennen Messe zelebriert. Dies gab dem Musiker Gelegenheit, sein Talent noch mehr auszubilden. Man hörte auch oft ein gut vorgetragenes Konzert während der Messe. Das eifrige Bestreben, seiner Kirche den Ruhm der besten Musik zu geben, war allgemein. Gegenwärtig werden zwar bei St. Vinzenz und auf dem Sande die neuesten Haydnschen Messen recht gut vorgetragen; allein da diese Stiftungen sehr beschränkt worden sind, so herrscht jener Gemeingeist nicht mehr. Gute Kirchenmusik ist in bessere Konzertmusik übergegangen. Wundern Sie sich keineswegs, daß ich der Musik in der mächtigen, hohen Domstiftskirche gar nicht erwähne, sie ist, und zwar seit vielen Jahren, nicht der Erwähnung wert. Traurig ist's, daß Männer, im kirchlichen Range fast die ersten, deren Gefühl durch bessere Erziehung, folglich durch mehrere Kenntnisse geläutert und durch ihre Reisen nach Rom, dem ehemaligen Sitz der Künste, für das Schöne und Erhabene gereizt und empfänglich geworden sein muß, so unbesorgt um bessere Kirchenmusik sind. Sie sollten billig die Muse ins Heiligtum einführen und dort nähren und pflegen. Leider ist es nicht so und war auch bei der blühendsten Epoche für Kirchenmusik nicht. Nachdem der verstorbene Fürstbischof seine Residenz nach Johannisberg verlegte und die aus eigenem, nicht aus dem Kirchenfond besoldete Kapelle[2] mit sich nahm, schmachtet sie in dem elendesten

[1] Leipziger Allgem. Mus. Ztg., Jahrg. VI, S. 303 ff.

[2] Vgl. hier die Anmerkung S. 35, betr. die Privatkapelle des Fürstbischofs Die bischöflichen Musiker dürften also in früherer Zeit die Kirchenmusik unterstützt haben. — Seit 1769 war v. Dittersdorf der Leiter der bischöflichen Kapelle; damals war sie schon in Johannisberg.

Zustande. Ich schäme mich, Ihnen die Summe zu nennen, die in der wirklich schönen Kathedralkirche auf Musik verwendet wird. Sie hatte lange Zeit ihren Kapellmeister. Dieser war für seine eigenen Kinder so eingenommen[1], obschon sie nicht die schönsten im Lande waren, daß er selten ein anderes aufnahm. Ich höre, daß von seiten einiger jüngerer Domkapitularen neuerdings sehr ernsthafte Anschickung gewesen sei, eine Reform zu bewirken. Allein auch ohne Erfolg. Die einzige Hoffnung beruht nun noch auf dem bald geendigten Bau der neuen Orgel. Vielleicht, daß die Ankündigung ihrer Einweihungsfeier zu gleicher Zeit die Annahme mehrerer geschickter Subjekte für Kirchenmusik verkündige. Ein froh zu erwartender Tag, dieser Tag der Weihe! Der Himmel verhüte, daß dies nicht *pium desiderium* bleibe.«

Das war also ungefähr die Lage, in der sich der Domchor bei Schnabels Dienstantritt im Jahre 1805 befand.

VIII. Schnabels Familie und Jugend bis 1797.

Am Beginn des 18. Jahrhunderts lebte in Ober-Thiemendorf bei Lauban der Maler und Gerichtsgeschworene Johann Michael Leopold Schnabel[2]. Über seine Herkunft war nichts Näheres zu ermitteln; drei Kinder sind von ihm bekannt: Ignatz Leopold, Joseph Viktor (geb. 1743) und eine Tochter Hedwig.

Ignatz Leopold Schnabel heiratete am 17. November 1761 die Jungfrau Anna Katharina Opitz aus Naumburg a. Qu. und bekleidete daselbst das Amt eines Glöckners und Organisten. Diese Stellung war ziemlich vielseitiger Natur; aus späterer Zeit findet sich in den Akten[3] eine nähere Beschreibung der Glöcknerstellung. Da heißt es:

»... daß er mehr besorgen muß als bloßes Läuten, Auf- und Zumachen, Reinigung der Kirche, Sakristei, Altardienst. Er muß auch Musiker und Organist sein, das Schulfach verstehen, um Stellvertreter zu sein und Privatunterricht zu geben.«

Dieses Amt bekleidete also Ignatz Leopold Schnabel; außerdem aber betätigte er sich in der Kunst des Vaters. Er war Maler, und die Naumburger Mariae Opferungskirche weist noch Bilder von ihm auf[4].

---

[1] Gemeint ist der Kapellmeister Clement und seine Kompositionen.

[2] Die folgenden Angaben stammen aus den Kirchbüchern von Naumburg.

[3] Vgl. Akt. d. Gen.-Vik.-Amtes, betr. die Kirchen- und Schulbedienten in Naumburg a. Qu., V, Nr. 14, vol. I, fol. 1.

[4] Es befinden sich in Naumburg noch 1. ein Porträt des Probstes Klebelly, 2. ein großes Pestbild, beide in der Mariae Opferungskirche, 3. ein Altarbild auf dem Boden der Pfarrei. Erwähnt werden 14 große Bilder.

Der jüngere Bruder Joseph Victor Schnabel war gleichfalls in Naumburg an der Kirche und zwar schon in jungen Jahren als Kantor angestellt. Im Naumburger Traubuch heißt es:

»Am 5. August 1766 ist von Herrn Joseph Milischer, Kaplan, in allhiesigem Gotteshause getraut worden der kunstreiche Junggeselle (22 Jahr alt) Herr Joseph Victor Schnabel, Kantor allhier, des wohllöblichen Hr. Johann Michel Leopold Schnabels, Malers in Ober-Thiemendorf, Sohn, mit der Jungfrau Anna Maria Girbigin, des wohllöblichen Judas Thadäus Girbig, Bürgers und Bäckers allhier, hinterlassenen Tochter ...«

Aus dieser Ehe entsproß, so meldet das Taufbuch, am 24. Mai früh um 6 Uhr des Jahres 1767 **Joseph Ignatz Schnabel**[1], unser nachmals berühmt gewordener Domkapellmeister. Der Knabe wurde an demselben Tage getauft. Als Pate wird u. a. aufgezählt der hochwürdige, hochgelehrte Herr Joseph Milischer, der später im Leben Schnabels noch eine Rolle spielen sollte. Joseph Ignatz war der älteste Sohn, doch wurden dem Naumburger Kantor noch weitere Kinder geboren: Anna Maria Apollonia, Maria Barbara Franciska, Philippus Benedictus Franciscus, Maria Magdalena Caroline und Johannes Michael Aloysius.

Von diesen Kindern, das soll hier gleich vorweggenommen sein, werden uns später noch Philipp und Johannes Michael, in der Regel nur Michael genannt, begegnen.

Philipp (Benedict Franz) Schnabel, geb. 1. Dezember 1771, wurde der Nachfolger unseres Kapellmeisters als Lehrer in Paritz, als dieser 1797 nach Breslau ging. In Paritz blieb er Lehrer bis zum Jahre 1805[2]. Aus welchen Gründen er von dort wegging, ist nicht bekannt; er scheint wenig Glück in der Welt gehabt zu haben. Im Jahre 1815[3] wird er als ehemaliger Lehrer zu Breslau auf dem Dom in den Akten erwähnt (er war also

---

Jesus und die Apostel darstellend. Vgl. Naumburg, Besetz.-Akt. d. Gen.-Vik.-Amtes 1866—1881, III, Nr. 22, vol. II, fol. 35. — 1899, III, Nr. 22, vol. III sind die Apostelbilder nicht mehr erwähnt, nur das Pestbild noch. Vgl auch Naumb. Chron. v. Franz Micke, Bunzlau 1844.

[1] Naumburg, Taufbuch: 1767 den 24. Mai ist geboren früh um 6 Uhr, dito in allhiesiger Kirche getaufet worden, von Herrn Ignatz Tielzer Capellan allhier Joseph Ignatz, des Herrn Joseph Viktor Schnabels Cantors allhier mit seiner Ehewirtin Anna Maria geb. Girbigin gezeugtes Söhnlein. Die Taufpaten waren: Jungfer Anna Maria, des Ignatz Kindlers Bürgers und Tuchmachers allhier Tochter, der Hochwürdige Herr Joseph Mülischer, Pfarrer in Bertheisdorf am Queis, Herr Joseph Lange, Bürger und Handelsmann allhier.

[2] Vgl. Naumb. Chron. v. Micke, S. 144.

[3] Taufbuch der Kreuzkirche 1818, 26. Juni.

beim Bruder) und bittet in einem Gesuch vom 6. September 1815 um Übertragung des Glöcknerpostens in Naumburg, derselben Stelle, die früher sein Oheim Ignatz Leopold bekleidet hatte, die aber inzwischen wieder in den Händen eines gewissen Joseph Girbig (vgl. S. 69), vielleicht auch eines Verwandten, gewesen war.

In dem Gesuch weist Philipp Schnabel u. a. auf seine erlittenen Drangsale hin. Er bekam die Stellung, die 170 Reichstaler jährlich einbrachte, und starb als Glöckner und Organist in Naumburg am 27. Mai 1839[1].

Der andere, jüngste Bruder Schnabels (Johann) Michael (Aloys) ist von größerer Bedeutung. Er wurde im Jahre 1775 am 23. September geboren und ist in Breslau bekannt geworden als ausgezeichneter Klarinettist (Oboist) und Gitarrist. Seine Mitwirkung weisen viele Konzertprogramme auf, auch hat er seinen Bruder am Dom fleißig unterstützt[2]. Sein Sohn ist der als Komponist und Klavierimprovisator ebenfalls bekannt gewordene Carl Schnabel[3].

Kommen wir nun zum Leben Joseph Ignatz Schnabels[4]. Die Familie war wohl sehr musikalisch, und es wird in der kleinen

---

[1] Diese Mitteilungen finden sich sämtl. in d. Akten des Gen.-Vik.-Amtes: Anstellung der Kirchen- u. Schulbedienten in Naumburg a. Qu., V, Nr. 14, vol. I, fol. 1, 8, 10, 16.

[2] Vgl. St.-B. — Kißling, Ms. 2907, 21. Okt. 1820. — Konzertprogramme Yv. 1147, 1, 2, 3. — Michael Schnabel war auch Begründer einer Pianofortefabrik in Breslau, die sich seinerzeit eines guten Rufes erfreute. 1856 scheint sie eingegangen zu sein. Sie fehlt seit dieser Zeit in den Adreßbüchern.

[3] Vgl. Hoffmann und Kosmaly & Carlo, Schles. Tonk.-Lex.

[4] Als Biographen Schnabels kommen in Frage Friedrich Mehwald, der Redakteur der schlesischen Blätter: Biographie H. Joseph Ignatz Schnabels, weil. Königl. Universitäts-Musikdirektor, Domkapellmeister, Lehrer am kath. Seminario für Volksschullehrer, Mitglied der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur, Direktor der Musiker-Institute etc. etc. zu Breslau von Fr . . . M . . . Mit vollendetem wohlgetroffenen Bildnis, Breslau in Kommission bei Leuckart 1831. — Neben Mehwald noch Carl Julius Adolph Hoffmanns Artikel in dessen Werk »Die Tonkünstler Schlesiens«, Breslau 1830, bei Aderholz. Hoffmann war Chorrektor an der Stadtkirche und Gesanglehrer am Gymnasium in Oppeln; sein Buch ist u. a. auch Schnabel gewidmet. Alle anderen kürzeren oder längeren Schnabelbiographien basieren mehr oder weniger auf Mehwald und Hoffmann. Angeführt sollen hier werden folgende Lexika: Schles. Tonkünstler-Lexikon von Kosmaly & Carlo, Breslau 1846, S. 143; Neuer Nekrolog der Deutschen, Illmenau 1833, Jahrg. IX, Teil I, S. 538; Schilling, Lexikon, Stuttgart 1838; *Fétis, Biographie universelle des Musiciens, Paris 1862;* Mendel-Reißmann, Lexikon, Berlin 1878; Allg. deutsche Biographie, Leipzig 1891, Bd. 32; Eitner, Quellen-Lexikon; Riemann, Lexikon. Außerdem die Zeitschriften: Hientzsch, Eutonia 1828—37, Breslau-Berlin, Bd. 6, S. 187; Leipz. Allg. Musikzeitung 1831, Jahrg. 33, S. 465. Nekrolog von August Kahlert u. a.

bescheidenen Naumburger Kantorei — das Haus steht noch heute und ist mit einer Gedenktafel geschmückt — die Musik täglich zu Gaste gewesen sein: der Vater als Kantor, der Oheim als Organist, da mag es oft im Hause ein lustiges Musizieren gegeben haben, dem der junge Schnabel seine ersten Anregungen verdanken wird. Doch ist auch hier zu bedenken, daß überhaupt das musikalische Leben in diesen kleinen Städten, in Naumburg, in Löwenberg, in Greiffenberg u. a., damals ein viel regeres gewesen ist als heute, wo die allgemeine Zentralisation auf jedem Gebiete auch die Kunst und besonders die Musik leider in die Großstädte zusammengedrängt hat[1].

Bestimmt verbürgte Tatsachen sind aus der frühesten Lebenszeit Schnabels wenig zu berichten. Es war natürlich, daß der Knabe im Kreise der Familie den ersten Musikunterricht bekam. Mehwald berichtet, Schnabel sei schon als Kind von 6 Jahren durch seine schöne Diskantstimme aufgefallen und habe auch sonst musikalische Talente aufgewiesen. Der Vater bestimmte ihn, wie es heißt, zum Geistlichen. Mit 8 Jahren, heißt es dann weiter, sei er durch einen Sturz ins Wasser völlig des Gehörs verlustig gegangen. 1779 wurde der junge Schnabel nach Breslau gebracht, wo sich der Prämonstratenserpater Johannes Brendel[2] seiner annahm. In Breslau besuchte Schnabel das katholische Gymnasium und war als Diskantist bei S. Vinzenz unter dem Chordirigenten Pachmann[3] angestellt[4]. Sein Gehör mußte sich also wieder gebessert haben. Mehwalds Mitteilungen, daß Schnabel in kurzer Zeit die 6. Klasse des Gymnasiums erreicht

---

[1] In Greiffenberg liegen auf dem Boden der Kantorei sehr umfangreiche handschriftliche Notenbestände, die fast alle von Joseph Engel, einem Greiffenberger Kantor, dessen Leben in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, stammen. Sie legen beredtes Zeugnis ab von der eifrigen Musikpflege in Greiffenberg, die vor der Aufführung größerer Oratorien nicht zurückschreckte. — Ein Teil dieser Musikalien ist in letzter Zeit in das Diöcesan-Archiv in Breslau überführt worden.

[2] Brendel wird von Mehwald Oheim Schnabels genannt, doch habe ich die verwandtschaftlichen Beziehungen nicht feststellen können — vgl. S. 168.

[3] Auch Bachmann.

[4] Von Schnabels damaliger Tätigkeit auf dem Vinzenzchor haben wir einige Belege von seiner Hand: er hat da, wie üblich, beim Stimmenabschreiben helfen müssen und sich dann unterzeichnet. Die Orgelstimme einer Messe von Kirchner, I. f. K. Mf. 629, trägt folgende Notiz: *Descripsit Josephus Schnabel, mediae classis Grammatices Studiosus, Discantista et Grammatista. Anno Domini millesimo septingentesimo octagesimo primo, habitans apud Sanctum Vincentium in Musaeo et Tympanista. Die quinta Martii.* — Der junge Student — Schnabel war damals

habe, erscheint schon aus dem Grunde unmöglich, weil das damalige katholische Gymnasium, das jetzige Matthiasgymnasium, nur 5 Klassen hatte[1]. Immerhin ist es ja möglich, daß Schnabel die Schule ganz absolvierte. Der Unterricht war ja unentgeltlich; denn über Geldmittel dürfte der arme Lehrerssohn wohl nicht verfügt haben.

Nach Verlassen der Schule scheint es ihm materiell nicht möglich gewesen sein, sich in Breslau zu halten[2]. Jedenfalls finden wir ihn etwa in den Jahren 1786—1788 in Naumburg, wo er sich unter der Leitung des inzwischen nach Naumburg gekommenen Probstes Joseph Nikolaus Milischer, seines Taufpaten, zum Lehrerberuf vorbereitete.

Von seiner musikalischen Betätigung wissen wir aus dieser Zeit wenig. Er wird eben in Breslau nur die damals übliche Kirchenmusik kennen gelernt haben, wie er auf dem Vinzenzchor sie zu hören Gelegenheit hatte; die beste war das ja eben, wie wir gesehen haben, nicht; allenfalls dürfte er noch einigen der damaligen größeren Musikaufführungen, wie sie Georg Münzer erwähnt[3], beigewohnt haben. Daß sich aber Schnabel sowohl in seiner Gymnasialzeit als auch in den zwei Jahren in Naumburg viel musikalisch beschäftigt haben wird, geht schon daraus hervor, daß er in seiner Paritzer Zeit die gesamte Dorfschuljugend in der Musik zu unterrichten imstande war.

Von einem geordneten Studium Schnabels ist allerdings nirgends die Rede. Einige Notizen, die Mehwald im Anhange seiner Biographie angibt, und die man auch sonst in der zeitgenössischen einheimischen Presse findet, sind doch recht farblos

---

14 Jahre — scheint nicht wenig stolz auf seine Tätigkeit gewesen zu sein, wenigstens läßt die gravitätische Aufzählung seiner Ämter und Würden darauf schließen; das angeflickte »Tympanista« zeigt, daß Schnabel sich auch damals schon als Instrumentalist betätigte. Ähnliche kürzere Notizen finden sich auf zwei Messen von Dimpter (I. f. K. Mf. 238, 234) vom Jahre 1784 und auf einer Messe von Dittersdorf (I. f. K. Mf. 238).

[1] Vgl. Programme d. Matthiasgymn. 1845, Gesch. d. Gymn., 2. Teil, vgl. auch Nekrol. Bresl. Ztg. 1831, Nr. 141, S. 2279.

[2] Das ist wohl eher als Grund für sein Verlassen Breslaus anzunehmen als derjenige, den Hans Heinr. Borcherdt, Schles. Heimatbl., Jahrg. 1908/09, S. 32, angibt, daß nämlich Schnabel seines Gehörleidens wegen Breslau verließ. Er hätte wohl in diesem Falle vorher nicht Sänger bei Vinzenz sein können. Ebenso dürfte Schnabel wohl aus anderen Gründen als seines Gehörleidens wegen den geistlichen Beruf aufgegeben haben.

[3] Vgl. Georg Münzer, Beitr. z. Bresl. Konzertgesch., Vierteljahrschr., 6. Jahrg., 1890, S. 204.

und tragen nur zu sehr den Stempel der Anekdote. Man kann wohl annehmen, daß sich Schnabel schon in seiner ersten Breslauer Zeit kompositorisch versuchte, ebenso wie er sich mit den Instrumenten beschäftigte. Mehwald erzählt, daß er in seiner Gymnasiastenzeit im Gebüsch vor dem Nikolaitor an freien Tagen Übungen auf der Oboe machte, weil er zu Hause zu sehr störte — er wohnte »im Museo zu S. Vincenz« —, auch werden seine Studien auf dem Kontrabaß erwähnt, die er bei dem Kontrabassisten Keiper in Breslau machte und die so glücklich ausliefen, daß Keiper ihm aus Neid das Instrument und sein Haus versagte. Diese einzelnen Geschichten, zu denen noch manche andere hinzugefügt werden könnten, finden sich allenthalben, doch sind sie nicht besonders zu belegen.

Am 7. November 1790 wurde, wie das Naumburger Kirchbuch bezeugt, »Hr. Joseph Schnabel, Schulmeister und Gerichtsschreiber in Paritz, des wohledlen Hrn. Joseph Schnabels, Kantors bei allhiesiger Stifts- und Pfarrkirchen mit der ehrsamen und tugendhaften Jungfrau Maria Theresia Metznerin, des ehrsamen Franz Metzners Bürgers und Kürschners allhier Tochter,« getraut. Schnabel hatte wohl kurz vorher die Stelle in Paritz bekommen und sich daraufhin bald verheiratet.

Aus der Paritzer Zeit Schnabels ist als merkwürdigste Tatsache die sog. »Paritzer Kapelle« zu verzeichnen. Genauere Angaben darüber fehlen, auch haben Nachfragen am Orte selbst nicht viel ergeben, so daß über Zusammensetzung dieses eigenartigen Orchesters mit Bestimmtheit nichts gesagt werden kann. Erzählt wird[1], daß Schnabel während der 8 Jahre seiner Paritzer Lehrtätigkeit es verstanden hat, aus der Dorfjugend ein Orchester sich heranzubilden, mit dem er sogar wagen konnte, Symphonien von Mozart aufzuführen. Mit dieser Kapelle, bei der sich auch sein Bruder Michael befand, soll Schnabel nun auf den Schlössern der umliegenden Grundbesitzer sich oft haben hören lassen[2]. Dabei werden immer die regelmäßigen Konzerte in Holstein bei Löwenberg[3], dem Besitze des Grafen von Röder, erwähnt. Hier,

---

[1] Vgl. u. a. Dr. Klein, Der Lehrer von Paritz, Schles. Volkszeitg. 1901, Nr. 48, ein rein feuilletonistischer Artikel, und Schles. Ztg. für Musik 1833, S. 77.

[2] Hoffmann, Schles. Tonk.-Lex., S. 390, erwähnt, daß Schnabel sich noch in späteren Jahren gern daran erinnerte, wie er einst auf dem Schlosse in Siegersdorf mit seiner Kapelle Mozarts G-moll-Symphonie aufführte.

[3] Nach Hoffmann, Schles. Ton.-Lex., bestand diese Kapelle in Holstein bis zum Jahre 1794, ihr Musikdirektor Scholtz ging dann nach Warmbrunn.

wo Schnabel als Violoncellist (oder Bassist) mitwirkte, lernte er den dortigen Kapellmeister Scholtz kennen, der den jungen Musiker künstlerisch eifrig unterstützte und mit Werken Mozarts bekannt machte.

Wenn nun auch, wie gesagt, authentische Quellen über diese Paritzer Kapelle fehlen, so dürften wir es doch hier mit einer ganz eigenartigen Schöpfung Schnabels zu tun haben, dafür läßt sich manches anführen.

Zunächst ist einer der Hauptzeugen, Hoffmann, wie er schreibt, persönlich im Jahre 1825 mit Schnabel in Paritz gewesen und hat die Freude gesehen, mit der die Dorfbewohner Schnabel begrüßten und sich ihres alten Dorfkapellmeisters erinnerten[1]; wir haben aber keinen besonderen Grund, an dieser Notiz Hoffmanns zu zweifeln. Andererseits hat Schnabel in seiner späteren Breslauer Zeit in verschiedener Hinsicht bei seiner umfangreichen Konzerttätigkeit ein ausgeprägtes Organisationstalent bewiesen, das sich wohl schon in Paritz regte und ihn zu einer derartigen Beschäftigung drängte. Schließlich kann ich aus eigener Wahrnehmung bezeugen, daß die Paritzer Kapelle noch heute an Ort und Stelle wenigstens in Erinnerung ist; es ist aber nicht wohl einzusehen, wie eine solche Sache ohne tatsächlichen Anhaltspunkt von außen her unter die Bewohner von Paritz und Naumburg hätte gebracht werden sollen.

Ist dem nun so, so müssen wir sagen, daß Schnabel bei dieser praktischen Tätigkeit den Grund gelegt hat zu seiner späteren Tüchtigkeit in der Orchesterbehandlung.

Schnabels Familienleben dürfte in Paritz unter recht einfachen Verhältnissen vor sich gegangen sein. Sein Einkommen war wohl sehr gering. Seine Frau gebar ihm eine Reihe Kinder, von denen der Älteste, Joseph, nachmals Chordirigent in Groß-glogau wurde[2].

Der Schaffenstrieb, der ihm den Kreis von Paritz zu eng werden ließ, und wohl auch die Hoffnung auf besseren Erwerb ließen ihn seine Schritte nach Breslau lenken.

Wenn es richtig ist, was Mehwald berichtet, daß ihm die Herrschaften in der Umgebung von Paritz, um ihn dort zu halten, 600 Reichstaler Fixum boten, was mir aber sehr zweifelhaft erscheint, so hätte er mit seinem Weggange ein Gehalt ausgeschlagen, das er wenigstens am Dom zu Breslau nie erreichte.

---

[1] Vgl. Hoffmann, Schles. Tonk.-Lex., s. v. Schnabel, Anm. S. 391.

[2] Vgl. Hoffmann, Schles Tonk.-Lex., S. 388.

IX. Organist am Klarenstift und Konzertmeister am Theater 1797—1804.

Hoffmann will wissen, daß Schnabel im Jahre 1797 »auf gut Glück« nach Breslau gegangen sei. Wahrscheinlicher erscheint, was Mehwald berichtet, wenn er sagt, daß die Äbtissin Hedwig von Stensch ihn nach Breslau berief. Schnabel mochte ja durch die Herrschaften in der Umgegend, bei denen er musiziert hatte, auch wohl in Breslau bekannt geworden sein. Sicher hätte er es bei seinen Beziehungen zu einflußreichen Personen gar nicht nötig gehabt, als Familienvater ein solches Wagestück zu unternehmen. Zudem klingt es nicht recht wahrscheinlich, daß Schnabel aufs Geratewohl 1797 nach Breslau zieht, im Frühjahr noch, am 5. März, ganz zufällig am Klarenstift als Organist angestellt wird und auch schon am 13. April, dem grünen Donnerstag, in der Aula der Universität ein Passionsoratorium eigener Komposition zur Aufführung bringt[1]. Wie dem aber auch sei, sicher ist, daß Schnabel, wie die Ankündigung in der Schlesischen Zeitung[2] beweist, an dem genannten Tage sein Oratorium aufgeführt hat, und weil aus dieser Ankündigung hervorgeht, daß Schnabel auf dem Klarenhofe wohnte, so kann man schließen, daß er schon als Organist am Klarenstifte angestellt war[3].

Dasselbe Jahr 1797 entriß Schnabel seine erste Frau. Ihr Tod fiel nach Mehwald — ein tragisches Geschick — auf den Tag der Aufführung des eben genannten Oratoriums. Aus Anlaß dieses traurigen Vorfalles hat Schnabel, wie die gleiche Quelle angibt, den Trauergesang: »Ein dumpfes Trauergeläute« aus Sailers Gebetbuch komponiert. Ich habe diese Komposition nicht auffinden können.

In der ersten Zeit seines Breslauer Aufenthaltes soll Schnabel viel mit dem Musikdirektor Bernhard Förster (gest. 1816) verkehrt haben, der den jungen Mann in künstlerischer Hinsicht förderte. Förster[4] war, wie Hoffmann berichtet, ein virtuoser Geiger und Konzertdirigent, was es aber mit seinen Beziehungen zu Schnabel auf sich hat, und inwieweit Schnabel von ihm gelernt,

---

[1] Vgl. St.-B. — Kißling, Ms. 2907. — Konzertprogramme Yv. 1147.

[2] Schles. Ztg. 1797, S. 553.

[3] Anstellung Schnabels beim Klarenstift nach B. Hahn (Diöz.-Arch. IIIa 18b, Domchor-Chronik): am 5. Mai 1797.

[4] Vgl. Prov.-Bl. 1799, Bd. 29, S. 424, und Konz.-Progr. St.-B. — Yv. 1147.

läßt sich nicht bestimmen. Näher befreundet muß er wohl mit Schnabel gewesen sein, denn er wird in den Jahren 1801 und 1803 als Pate zweier Kinder Schnabels erwähnt[1].

Von Schnabels Kompositionen bis zu dieser Zeit, also dem Jahre 1800 etwa, ist nicht viel übriggeblieben. Weder sein Passionsoratorium[2], noch die drei kleinen Messen, die er im Jahre 1793[3] auf Subskription ankündigte, waren aufzufinden; das gleiche gilt von einer Kantate, die Lucas[4] am 28. Mai 1797 aufführte. Ebensowenig habe ich irgendetwas von den »mehrstimmigen Konzertsachen für Blas- oder Streichinstrumente«, die Mehwald erwähnt, auffinden können. Mir bekannt gewordene Kompositionen, die mit einiger Sicherheit vor das Jahr 1800, ja wohl schon vor die Breslauer Zeit anzusetzen sind, dürften nur einige Kirchenstücke sein, die unser Katalog aufweist: deutsche Stationen (Nr. 187/8 der Werke), eine wohl noch sehr frühe Jugendkomposition, 3 lauretanische Litaneien (Nr. 88, 90, 91), 2 Tedeum (Nr. 176, 179) und eine Messe in d (Nr. 78).

Im Jahre 1798 brachte Schnabel am Grünen Donnerstag, den 5. April, eine Wiederholung seines Passionsoratoriums in der Magdalenenkirche. Dasselbe geschah am Grünen Donnerstag des folgenden Jahres im großen Redoutensaal[5]. Für den 2. August 1798 kündet Schnabel zur Vorfeier des Geburtstags des Königs abends um 6 Uhr ein Konzert im »Böhmschen, sonst Fink'schen Garten vor dem Oderthor« an[6] und teilt mit, daß darin einige Gesänge seiner Komposition, so auch ein Huldigungslied zur Aufführung kommen würden.

In diese Zeit fällt auch seine Anstellung als erster Geiger (im heutigen Sinne Konzertmeister) beim Theater, eine Stellung, die er bis in den Anfang des Jahres 1804 bekleidete[7].

Es wird berichtet, so auch von Mehwald, daß Schnabel im Jahre 1800 in Gemeinschaft mit dem Theaterkapellmeister

[1] S. Taufbuch bei Vinzenz; vgl. auch Hoffmann, Schles. Tonk.-Lex., S. 392: »er liebte mich, sagt Schnabel, wie seinen Sohn etc.«

[2] Der Text s. Musikauff. in der Maria Magdal.-Kirche, St.-B. Ys. 750.

[3] Prov.-Bl. Bd. 29, S. 420.

[4] Vgl. St.-B. — Kißling, Ms. 2907. — Erinnerungen aus der Lebensgeschichte des Ig. Lucas, Rector Chori ad St. Mariam auf dem Sande ... Breslau 1825, bei Fr. Wilh. Grüßel. — St.-B. Yv. 1106; Gedicht zu seiner Beerdigung, 16. April 1837. — St.-B. 8 Gen.

[5] Vgl. hier wie bei allen künftigen Konzerten Kißling, Ms. 2907. — St.-B.

[6] Schles. Ztg. 1798.

[7] Es wird berichtet, daß Schnabel auch gelegentlich im Theater dirigierte, vgl. Leipz. Allg. Mus. Ztg., Jahrg. III, 1801, S. 362.

Janetscheck zum ersten Male »Die Schöpfung« aufführte. Dem ist nun nicht so, vielmehr hat Schnabel in diesem Jahre Mozarts Requiem zum ersten Male zur Aufführung gebracht[1] und zwar am Freitag, den 4. April, im großen Redoutensaal. Das Verdienst der ersten Aufführung von Haydns »Schöpfung« jedoch gebührt Janetscheck. Er führte die Schöpfung nur wenige Tage nach dem Requiem (am 9. April) auf[1]. Über beide Aufführungen bringen die Provinzialblätter eine ausführliche Besprechung, deren Inhalt für uns indes nicht besonders interessant ist[2].

Das folgende Jahr brachte die gleiche Anordnung. Schnabel führte wiederum am Grünen Donnerstag, den 2. April, das Requiem, diesmal in der Aula Leopoldina auf und zwar, wie die Schlesische Zeitung besagt, mit deutschem Text, während Janetscheck die Schöpfung am 18. April wiederholte.

Erst im folgenden Jahre 1802 folgte die erste Aufführung der »Schöpfung« durch Schnabel am Grünen Donnerstag, den 15. April; Janetschek brachte damals die Jahreszeiten[3].

Gehen wir in der Zeit ein wenig zurück. Im Jahre 1797 war, wie schon erwähnt, Schnabels erste Frau gestorben. Nach Mehwalds Bericht lernte Schnabel auf einer Badereise, die er zur Heilung eines Fußübels nach Warmbrunn unternahm, daselbst die Familie des Malers Peetz kennen; Peetz hatte zwei Töchter. Ganz launig wird nun gesagt, daß Schnabel erst von Breslau aus brieflich um die ältere Tochter anhielt, und daß man in der Familie Peetz zuerst an eine Verwechslung der Namen glaubte, weil er um die Hand der älteren bat und die jüngere ausgezeichnet hatte. Über die Richtigkeit dieser Anekdote sowie überhaupt der Reise Schnabels nach Warmbrunn läßt sich sonst nichts anderes beibringen. So viel steht fest, daß das Jahr 1801, welches Mehwald für die Reise nach Warmbrunn angibt, wohl zu spät gegriffen ist. Man muß die Heirat oder wenigstens Be-

---

[1] Im Anschluß an das Requiem wurde »Die sieben Worte des Erlösers« von Haydn aufgeführt. Vgl. Prov.-Bl., Bd. 31, S. 441, und Schles. Ztg. 1800, S. 569, 581, 597 u. S. 603, 629, 642, wo sich die Ankündigungen finden.

[2] Erwähnenswert ist vielleicht, daß der Posaunist Schnabels bei der Aufführung des Requiems beim Anfang des »Tuba mirum« verunglückte. Der Rezensent d. Prov.-Bl. macht darüber folgende für den Stand der Posaunentechnik ganz interessante Bemerkung: »Eine einzige Stelle mißlang bei der Aufführung, eine Stelle, die wegen ihrer Schwierigkeit vielleicht selten gelingen dürfte; ich meine den Eintritt der Posaune bei den Worten ‚Tuba mirum spargens sonum'. Selbst in Dresden konnte man niemand finden, der ein solches Accompagnement exekutieret hätte.« — Über die Dresdener Aufführung s. Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 297.

[3] Vgl. Prov.-Bl. 35, S. 352.

kanntschaft mit Maria Theresia Peetz schon vor das Jahr 1801 ansetzen. Das Taufbuch zu S. Vinzenz meldet, daß dem Organisten an der Fürstl. Stiftskirche zu S. Clara am 4. Dezember 1801 ein Söhnlein geboren wurde, dessen Mutter Maria Theresia, geb. Peetz war. Derlei freudige Familienereignisse gehörten ja nun bei Schnabel nicht zur Ausnahme, sondern zur Regel. Die Taufbücher schon in Paritz, dann auch in Breslau an der Vinzenz- und Kreuzkirche zeigen zur Genüge den reichen Kindersegen an.

Schnabel hatte bei Beginn seiner Anstellung als Organist am Klarenstift auf dem Klarenhofe gewohnt, das scheint eine Dienstwohnung gewesen zu sein; später hat er diese Wohnung gewechselt, denn das Jahr 1802 findet ihn »auf der Rittergasse im Topelschen Hause[1] zwei Stiegen hoch«.

Was seine Kompositionen bis zum Jahre 1805 angeht, so ist etwa folgendes anzuführen. Die »Schlesisch musikalische Blumenlese« vom Jahre 1801 und 1802 veröffentlicht vier Lieder mit Klavierbegleitung von Schnabel[2]; der Wert der Kompositionen steht auf gleicher Höhe mit dem, was die Blumenlese sonst bot, die sich natürlich zuvörderst an das breite Publikum wendete. Vor allem die Texte dieser Lieder erscheinen wenig anziehend. 1801 erwähnen die Provinzialblätter gelegentlich der Benefizvorstellung für den Schauspieler Scholz die Komposition eines Geistermarsches (es wurde Macbeth gegeben). Das Stück ist wohl verloren gegangen[3]. Ebensowenig ist die Musik für die Kantate zur 100jährigen Jubelfeier der Universität[4] zu Breslau erhalten. Sicherlich hat Schnabel außer diesen Kompositionen, denen noch ein von Mehwald erwähntes Horntrio hinzuzufügen wäre, viele andere, namentlich Kirchensachen geschrieben; genaueres läßt sich darüber nicht sagen.

Im Jahre 1804 gab Schnabel seine Stellung am Theater auf. Dieses Verlassen des Theaters ist in neuerer Zeit vielfach mit der Persönlichkeit C. M. v. Webers in Zusammenhang gebracht worden, wahrscheinlich auf Grund einer Bemerkung, die Hoff-

---

[1] Vgl. Schles. Ztg. 1802, 15. Apr.

[2] Die Schles. mus. Blumenlese erschien in Breslau bei Graß & Barth, es waren u. a. auch Kompositionen von Berner darin.

[3] Vgl. St.-B. — Kißling, Ms. 2902, 18. Dez. 1801, und Ms. 2918 (Nr. 217).

[4] Der Text ist von Prof. Endler, Groß-Glogau. St.-B. Yu. 71, 1. — Vgl. Breslauer Erholungen vom Jahre 1803, S. 619. Hoffmann erwähnt, daß diese Kantate sehr großen Eindruck gemacht habe, Schles. Tonk.-Lex. S. 293, u. Leipz. Musikzeitung 1804, S. 508/9.

mann in seiner Schnabelbiographie macht[1]. Wir wollen es unterlassen, hier auf die Einzelheiten einzugehen[2], und geben die Tatsachen nur insoweit wieder, als sie Schnabel interessieren.

Schnabel verließ das Theater schon im Anfange des Jahres 1804[3]. Der Berichterstatter der Reichardtschen Musikzeitung vom Jahre 1805[4] gibt als Grund »einen kränkenden Vorfall« an. Jedenfalls war es nicht Weber, der Schnabel zum Rücktritt brachte, da dieser schon das Theater verlassen hatte, bevor Weber überhaupt nach Breslau kam[5]. Welcher Art der kränkende Vorfall war, der Schnabel bewog, seine Theaterstellung aufzugeben, darüber werden sich bestimmte Schlüsse nicht ziehen lassen. Vielleicht hatte Schnabel in der Tat gehofft, der Nachfolger Ebells, des ausscheidenden Theaterkapellmeisters, zu werden, und diese Hoffnung ging nicht in Erfüllung.

In gleicher Weise hat man behauptet, Weber hätte im Jahre 1805 an demselben Tage im Theater die Schöpfung aufgeführt wie Schnabel in der Aula Leopoldina[6]. Auch das ist, wie die Schlesische Zeitung im Jahre 1805 zeigt[7], ein von Mehwald und Hoffmann übernommener Irrtum. Weber hatte am Grünen Donnerstag 1805 im Theater ein Benefizkonzert, und der Artikel der Berliner Musikzeitung (er wurde schon vorhin erwähnt) stellt fest, daß die Wahl dieses Tages für das Konzert auf Kosten der Direktion des Theaters zu schreiben ist, die Schnabel seinen Rücktritt noch nicht verzeihen konnte und sich so an ihm zu reiben suchte.

Mag dem aber auch sein, wie ihm wolle, einen Anhalt für ein gespanntes Verhältnis zwischen Weber und Schnabel ist nicht gegeben.

Ist es eben wohl möglich, daß Schnabel während der Zeit seiner Tätigkeit an der Bühne mit dem Falle rechnete, eine

---

[1] Auch in Schlesingers Geschichte d. Br. Theaters, S. 104, findet sich eine diesbezügliche Bemerkung.

[2] H. H. Borcherdt hat in seinem Art. »Weber in Schlesien«, Schles. Heimatsbl., Jahrg. 1808/09, die Sache klargestellt.

[3] Vgl. Leipz. Musikztg. 1804, 23. Mai, S. 579.

[4] Diesen Art. hat H. H. Borcherdt in den Heimatsbl., Jahrg. 1808/09, S. 189, zum Abdruck gebracht. Berl. Musikzeitung von Reichardt 1805, Nr. 38, S. 151.

[5] Weber trat nach Schlesinger, S. 104, sein Amt am 11. Juli 1804 in Breslau an.

[6] Das behauptet auch E. Bohn in seinem Artikel »Weber in Schlesien« in der Sängerfestzeitung 1907.

[7] Schlesische Zeitung 1805, S. 472, 490, 542. Das Konzert Webers wird angekündigt S. 511, 528, 542, 551.

Stellung als Theaterkapellmeister zu bekommen, nun hatte er diesen Plan aufgegeben und wandte sich ganz der Kirchenmusik zu.

X. Domkapellmeister (1805).

Ob Schnabel im Jahre 1805 sich um die Domkapellmeisterstellung beworben hat, oder ob er vom Domkapitel berufen wurde, läßt sich nicht entscheiden, da sich in den Akten darüber nichts findet, das letztere scheint indessen sehr wahrscheinlich.

Schnabel hatte damals schon eine recht geachtete Stellung im Breslauer Konzertleben sich geschaffen: Die Aufführung der größten derzeitigen Chorwerke, des Requiems von Mozart, der Schöpfung von Haydn, wie auch seine eigene kompositorische Tätigkeit können an zuständiger Stelle schon das Vertrauen zu seinen Fähigkeiten erweckt haben.

Daß Schnabels Antritt am Breslauer Dom einen Abschnitt in der Geschichte katholischer Kirchenmusik in Schlesien bedeutet, das haben wohl schon seine Zeitgenossen erkannt; letztere zum Teil mehr auf Grund ihrer persönlichen Vorliebe für Schnabel und seine Werke. Wir können heute, gestützt auf eine bessere Übersicht der einschlägigen Zeitgeschichte, einen gleichen Standpunkt einnehmen.

Das Arbeitsfeld, das Schnabel im Jahre 1805 am Dome fand, war sehr groß. Der Zustand der Kirchenmusik an der Kathedrale dürfte nahezu unhaltbar gewesen sein. Das wird von der zeitgenössischen Presse sowohl betont, das können wir selbst jetzt aus den Umständen, wie sie die Vorgeschichte dargetan hat, ersehen. Clements 50jährige Amtstätigkeit, ein halbes Jahrhundert Kirchenmusik unter der Ägide eines Mannes, der, ohne seine musikalischen Fähigkeiten zu sehr verkleinern zu wollen, doch einer im allgemeinen recht oberflächlichen Musikrichtung huldigte, die Altersschwäche seiner letzten Jahre, die den Kirchendienst nur mühsam noch leisten konnte, verschiedene Unglücksfälle[1], die den Breslauer Dom betroffen hatten, die Kriegsjahre, die über Schlesien hingebraust waren und das Domkapitel nicht gerade gebefreudig[1] gestimmt haben dürften, zuletzt noch obendrein eine lange Vakanz des Kapellmeisteramtes, das alles trug dazu bei, die Musik am Dom in eine so wenig würdige Lage zu bringen.

---

[1] Vgl. das mitgeteilte Antwortschreiben an den Grafen Hoym, S. 66.

So kam Schnabel gerade zur rechten Zeit. Für ihn, den jungen, aufstrebenden und arbeitsfrohen Mann, mußte es eine rechte Freude sein, hier nach eigenem Ermessen schalten und walten zu können, überall bessernd einzugreifen, und zu bessern gab es wohl allenthalben. Ein glücklicher Umstand für den neuen Domkapellmeister war es, daß das Domkapitel damals selbst einzusehen schien[1], so könne es nicht mehr weitergehen, und also bereit war, den berechtigten Wünschen Schnabels nachzukommen; auch die Fertigstellung der neuen Orgel war eine günstige Vorbedeutung für die kommende Zeit.

Am 3. März 1805 wurde zwischen dem Weihbischof Emanuel von Schimonsky und Schnabel ein »Abkommen« geschlossen, welches von letzterem unterzeichnet am 7. März in der Kapitelsitzung vorgelegt, genehmigt und als Kontrakt für Schnabel ausgefertigt wurde. Das Aktenstück lautet wie folgt[2]:

Breslau, den 3. März 1805.

Sr. Bischöfl. Gnaden, des Hr. Weihbischof, Fürstbischöfl. Vicarii Generalis und Prälati Scholastici der Hohen Cathedral-Kirche ad S. Johannem zu Breslau auch Procuratoris Generalis eines hochwürdigen Dohm-Kapitels hierselbst Herr Emanuel von Schimonsky vermöge des von einem Hochwürdigen Domkapitul per Res. v. 23. Januar c. a. in Cap. generali erhaltenen Auftrages einer Seits, schließen mit dem Musik-Direktor Herrn Schnabel anderer Seits folgendes Abkommen:

§ 1.

Herr Schnabel wird für die hohe Kathedralkirche ad S. Johannem et Colleg. ad St. Crucem hierselbst als Kapellmeister angenommen, und tritt dieses Amt mit dem 1. April laufenden Jahres an.

§ 2.

Als solchem liegt ihm die Aufführung, Leitung und Direktion jeglicher in besagter Kirche vorhaltender Figuralmusik ob, wobey also, wie sich von selbst verstehet, jedesmal seine persönliche Gegenwart und Aktivität erforderlich und unerläßlich ist.

§ 3.

Man versiehet sich zu der dem Herrn Kapellmeister Schnabel beywohnenden Würdigung der ihm hiemit anvertrauten Kirchen-Musik, und zu seinem musikalischem Talent und Einsichten, daß er jederzeit

[1] Vgl. den mitgeteilten Brief aus der Leipz. Mus. Ztg., S. 67.

[2] Akten des Domkapitels zum hl. Johannes, betr. die Anstellung des Kapellmeisters bei der Kathedralkirche, Nr. 847, K. 81.

nicht nur möglichst gute, sondern auch der Heiligkeit des Ortes und ihrer Bestimmung angemessene Musik aufführen, den Gebrauch im Publikum allgemein bekannter Theater- und Vaudevillestücke vermeiden, und aus eigenem Fleiße das Chor mit eigener Komposition so viel als möglich von Zeit zu Zeit zu versehen, nicht ermangeln wird.

§ 4.

Herr Schnabel erhält als Kapellmeister einen jährlichen Gehalt von Zwey Hundert und Fünf und Zwanzig Reichsthaler aus den ihm anzuweisenden Kassen.

§ 5.

Er sorgt nach Rücksprache mit dem zeitigen Herrn Procuratore musices Hochwürden für Anschaffung neuer Musikalien, für Conservation und Reparatur und nöthigen Falls auch Anschaffung der Instrumente, ingleichen für Adhibierung deren in in festis primae classis außer den bestimmten Musikern erforderlichen Adiuvanten und hat sich in betreff der diesfälligen Auslagen mit dem gedachten Herrn Procuratore musices, insbesondere zu berechnen.

§ 6.

Bei etwa vorfallender Anstellung neuer Musicker hat er taugliche Subjeckte vorzuschlagen, und gehörig zu prüfen.

§ 7.

Es wird ihm für itz zugleich die Aufsicht, Unterricht und Beköstigung der Chorknaben anvertrauet, wozu ihm jährlich inclusive 50 Thaler Quartier-Geld, indem er mit den Chorknaben zusammen wohnen muß, überhaupt 310 Thaler: sage Drey Hundert und Zehn Reichsthaler abgereicht werden.

§ 8.

Auch mit denen Subjecten, welche als Chor-Knaben angenommen werden wollen, muß er die zu Beurtheilung ihrer Fähigkeit erforderliche Prüfung vornehmen.

§ 9.

Die angenommenen und vorhandenen Chorknaben soll er durch Uebungen in der Musik zu vervollkommenen bemühet seyn, selbige jedoch nicht im Theater und ähnliche Gelegenheiten zuziehen.

§ 10.

Es versteht sich von selbst, daß, wenn Herr Schnabel einst die Aufsicht und Verpflegung der Chorknaben nicht mehr haben sollte, die dafür bestimmten 310. Thaler und folglich auch das diesem Quanto

inbegriffene Quartier-Geld pro 50 Thaler hinwegfalle, und sodann mit dem Kapellmeistergehalte sich begnüge.

§ 11.

Sowie man endlich der Einführung und Conservation einer besseren Kirchen-Musik als die zeitherige gewesen, und überhaupt die redlichste Erfüllung der Amts-Verbindlichkeiten des H. Kapell-Meister Schnabels entgegen sehen, und demnach nie so leicht, weder von der einen noch von der anderen Seite zu einer Veränderung mit dem Subjeckte dieses Postens Veranlassung zu finden glauben darf, so wird, falls eine solche Veränderung dennoch jemals geschehen sollte, hiermit festgesetzt, daß die Kündigung ein Jahr vor der Abänderung selbst vorhergehen muß.

Anstehende Punctation gelesen
und genehmigt
Schnabel
Em. v. Schimonsky, qua Commissarius.

Sehr bemerkenswert für uns ist der Passus in § 11 des Kontraktes, betr. »die Einführung und Conservation einer besseren Kirchen-Musik als die zeitherige gewesen«. Diese Worte sprechen mehr als alles vorher schon Gesagte, daß eben die Musik am Dom einer Aufbesserung dringend bedürftig war, und daß man an maßgebender Stelle auch gesonnen war, energische Abhilfe zu schaffen.

Andererseits ist es auch als Beleg für Schnabels damals schon geachtete Stellung in Breslau anzusprechen, daß man in ihm den Mann gefunden zu haben glaubte, der in der Lage wäre, eine derartige Reform für die Kirchenmusik am Dom durchzuführen.

Eine wesentliche Verstärkung des Chorbestandes trat mit dem Jahre 1805 zwar nicht ein, doch wurde am 8. Mai d. J. ein neues Regulativ durch den Weihbischof v. Schimonsky aufgestellt[1], welches die Musikantengehälter neu ordnete und auch erhöhte. Die Zahlungen wurden in der Weise geleistet, daß $^3/_4$ der Gehälter aus der Kasse der Rostockschen Fundation bestritten wurden, zur Zahlung des letzten Viertels die Corpus Christifundation bestimmt war. Neu angestellt wurden nach Maßgabe der Kirchenrechnungen nur zwei Hoboisten, für die man jährlich 24 Reichstaler auswarf.

[1] Vgl. Rostocksche Fundationsrechnungen d. J. 1805 i. d. Kapitelskasse.

So ergibt sich für das Jahr 1805 etwa folgender Bestand:

Kapellmeister	Schnabel	225	Rth.		
1. Organist	Gottwald	ca. 150	„		
2. Organist	Friedrich	50	„		
		(sehr fraglich)			
Violinen:	P. Mechsner*	13	Rth.	10	Slg.
	Poysel	8	„	—	„
	Strauch*	8	„	2	„
	Herckner*	9	„	18	„
Baß:	Englich		?		
Oboen (Clarinetten):	Hertrampf	48	„	—	„
	Mich. Schnabel	24	„	—	„
Horn (Clarin):	Schoenknecht	24	„	—	„
	Schopp (auch Schuppe)	14	„	25	„ [1]

Die großen Schwankungen, die zwischen diesen einzelnen Jahresgehältern sind, erklären sich dadurch, daß einige der älteren Musiker noch ihr früheres Gehalt bezogen, während die neu angestellten ein nach Maßgabe des vorhin erwähnten Regulativs erhöhtes bekamen[2]. Die angeführten Summen geben zum Teil nur ein ungefähres Bild der Bezahlung; die in den Rechnungen sehr zerstreuten Einzelposten lassen nur schwer zur Sicherheit kommen. Alle bisherigen Besoldungsangaben werden aber zeigen können, daß die Ausgaben, welche für die Musik gemacht wurden, während des 18. Jahrhunderts im einzelnen geringer waren als in der vorherigen Zeit. Wir finden beispielsweise im Jahre 1677 (vgl. S. 13) Summen von 50 und 100 Talern jährlich für Sänger und Instrumentalisten angegeben, die später nicht mehr erreicht wurden. Es mag das vielleicht daher kommen, daß das bezahlte Chorpersonal gegen früher sich vergrößert hatte, der Fonds aber nicht in gleichem Maße wuchs. So geschah es denn auch, daß man in dieser Zeit die Choralisten zu den Instrumenten heranzog und sich als Sänger zum

[1] 1 Reichstaler = $1\frac{1}{4}$ schles. Taler = $1\frac{1}{2}$ Reichsgulden (= Fl.) = 24 gute Groschen = 30 Silbergroschen = 45 W. Gr. = 90 Kreuzer = 360 Den. oder Pfennige. — 1 Heller = $\frac{1}{2}$ Pf.

[2] In der Rostockschen Fundationsrechnung vom Jahre 1806, Diöz.-Arch., heißt es folgendermaßen: »Die Bemerkung des ungleichen Gehaltes der Kirchenmusiker (wird) dahin erläutert: daß der für einige im Regulativ höher bestimmte alsdann erst zur Auszahlung kommen soll, wenn die itzigen Percipienten erweislich mit ihrem Gegenwärtigen nicht auskommen können oder neu angestellt werden müssen.«

Teil unbezahlter Kräfte bediente; den Choralisten, die ja schon als solche bezahlt wurden, brauchte man dann nicht mehr so viel zu bieten. Auch in der vorgenannten Aufstellung finden wir unter den Geigern wiederum die Choralisten tätig[1]. — Bei einer solchen Praxis war es klar, daß der Gesang, der eigentlich die Hauptsache sein sollte, hinsichtlich seiner Fundierung zu kurz kam, ein naturgemäß nicht gesunder Zustand; so blieb es aber auch während der ganzen Zeit Schnabels.

Die Leipz. Allgem. Mus. Ztg.[2] enthält im Jahre 1819 folgenden Artikel:

»In der Domkirche, der Stiftskirche zum Sandt, zu S. Vincenz, bey den Ursulinerinnen, Dominikanern, Minoriten und S. Matthiaß wird jeden Sonn- und Festtag ein feierliches Hochamt celebriert. Die Musik in der Domkirche unter Hrn. Schnabels Leitung verdient vor allen den Vorzug sowohl der Besetzung als der Ausführung wegen, die nur Hrn. Schnabel, bey der Liebe, die er allgemein unter Künstlern und Kunstfreunden besitzt, möglich ist. Außer einem vollständigen Orchester sind beym Domstifte für die Vokalmusik nur 8 Knaben zum Sopran und Alt, 4 Tenoristen und 5 Bassisten angestellt. Hr. Schnabel muß daher die Theilnahme der Freunde und Liebhaber der Kunst in Anspruch nehmen, und in der Regel unterstützen geschätzte Dilettanten und Künstler die Gesangspartien in den Messen. Der Chor wird durch die Mitglieder des Schullehrerseminariums verstärkt, und so wird manches Wackere geleistet.«

Der Artikelschreiber hat indessen auch mit diesen Angaben zu hoch gegriffen. Der Chorbestand bei Schnabels Tode war vielmehr folgender:

Der Kapellmeister,
2 Organisten,
4 Violinen,
1 Bratsche,
1 Kontrabaß,
2 Oboen,
2 Hörner,
3 Diskantisten,
2 Altisten,
2 Tenorsänger,
2 Baßsänger[3].

---

[1] Es sind die mit * versehenen.

[2] Allgem. Leipz. Mus. Ztg., Jahrg. 21, S. 798 d. J. 1819.

[3] Die Aufzählung in der Domchorchronik (Diöz.-Arch. IIIa, 18b) lautet folgendermaßen: »Domorganist, der Veteran Herr Joseph Gottwald, alt 74 Jahr. iesem wurde zur Seite gegeben Herr Joseph Wolf. Kontrabassist Herr Czer-

Die 5 in dieser Aufstellung erwähnten Singeknaben hatte Schnabel, wie sein Kontrakt zeigte, in Obhut und Pflege. Wie wir schon früher (vgl. S. 33) gesehen haben, mag das seine Schwierigkeiten gehabt haben, und so war im Domkapitel der Entschluß zur Reife gelangt, besondere Vorkehrungen zur Unterbringung der 5 Diskantisten zu treffen. Im Jahre 1819 wurden die Singeknaben, wie auch die zum Altardienst bestimmten Kirchknaben in einem eigens dazu errichteten Institut untergebracht: Am 1. Juli d. J. nahm der Kanonikus v. Aulock Schnabel die bisherige Pflege formell und mit dankenden Worten ab, doch wurde ihm die musikalische Unterweisung weiter übertragen. Das Institut stand unter einem geistlichen Regens, der zusammen mit einem Präceptor den Unterricht der Kirchknaben übernahm; die Diskantisten, die in der Regel zum geistlichen Beruf ausersehen waren, besuchten das Matthiasgymnasium. Der erste Regens des Instituts war J. Preuß.

In den diesbezüglichen Akten[1] befinden sich genaue Bestimmungen und Verordnungen über das Institut und zwar in getrennter Form für die Diskantistén und die Kirchknaben.

Die Aufnahme eines Diskantisten war von einer Prüfung in musikalischer Hinsicht beim Kapellmeister und einer wissenschaftlichen beim Regens des Instituts abhängig; unter § 11 a, 1 findet sich wörtlich:

»Ein Knabe, der als Diskantist aufgenommen werden will, muß im Gesange so geübt sein, daß er auf dem Chore gebraucht werden kann. Auch soll er mit einem oder dem anderen musikalischen Instrumente vertraut sein.«

Dieser sehr nützliche Passus, der von dem Regens Preuß, wohl unter Assistenz Schnabels, in vorliegender Form abgefaßt war, wurde jedoch von seiten des Kapitels dahin geändert, daß

»... musikalisches Gehör wohl als annehmliche, jedoch nicht unerläßliche Eigenschaft zur Aufnahme zu betrachten«

sei.

---

wenka, 1. Violinist Herr Lange, alt 54 Jahr, 1. Violinist Herr Kadletz, alt 50 Jahr, 2. Violinist Herr Goerlich, alt 40 Jahr, 2. Violinist Herr Werner, alt 40 Jahr, Violinist, Herr Scheer ist zugleich Pauker. Oboisten: Herr M. Schnabel, alt 60 Jahr, Herr Hertrampf, alt 64 Jahr. Hornisten: Herr Kolbe, alt 60 Jahr, Herr Langner, alt 72 Jahr. Sänger: Bassist: Herr Tepfer, Herr Gohl. Tenoristen: Herr Salice (30 Jahr), Herr stud. Thamm. Altisten: Pfeiffer (16 Jahr), Tychy (17 Jahr). Diskantisten: Schneider (16 Jahr), Veith (16 Jahr), Müller (13 Jahr).« — Von 12 Instrumentalisten waren also 7 über 50 und 5 über 60 Jahr alt; ein etwas fragwürdiger Alterszustand, besonders für Bläser.

[1] Acta Capituli über das für die Diskantisten und Kirchknaben errichtete Institut 1819 — Diöz.-Arch.

Schnabel dürfte an dieser Änderung wenig Freude gehabt haben, denn wenn in einem Institut, das die Sänger für den Domchor stellen soll, »musikalisches Gehör«, d. h. überhaupt musikalische Fähigkeit, nicht mehr als unerläßliche Vorbedingung galt, so mußte notwendigerweise die Leistungsfähigkeit der Anstalt sinken.

Die Zahl der Diskantisten scheint übrigens später auf 6 erhöht worden zu sein, wenigstens schreibt Preuß in einem Bericht vom 24. April 1825, daß 6 Knaben immer geübte Sänger sein müssen, während 12 Knaben im Gesange unterrichtet werden, um die abgehenden Sänger ersetzen zu können[1]. Verlassen wir damit diese Einzelheiten.

Bei den mancherlei neu ordnenden Maßnahmen, die Schnabel auf dem vernachlässigten Domchore vorgenommen hat, zu der auch eine gründliche Reparierung der Kircheninstrumente gehörte — die Rechnung schreibt dafür den nicht geringen Posten von 65 Rth. 27 Slg.[2] auf —, ist auch eine untergelaufen, deren schon in der Einleitung (S. 3) gedacht wurde: es wurde eine gewaltige Tabula rasa mit den auf dem Chore befindlichen und sicherlich auch oft recht defekten Kirchennoten gemacht. Wenn Schnabel in der Tat der Urheber dieses Vorgehens war, dann hat ihm sein Eifer hier einen Streich gespielt, denn es dürfte manches Interessante dadurch verloren gegangen sein[3].

Die Annahme, die sich hier und da findet, daß Schnabel zu seinem Dienstantritt die 9 Responsorien zu den karfreitäglichen Lamentationen komponiert habe, hat manches für sich. Sicher wird Schnabel das Bedürfnis gefühlt haben, sich durch eine größere Komposition würdig einzuführen; da er zu Ostern antrat, eignete sich diese Musik für die Karwoche besonders.

In dieselbe Zeit gehört wahrscheinlich auch die Komposition der sogenannten großen Stationen. Die Domkirchenrechnung des Jahres 1805 weist unter dem 22. Juli auf: »Dem Hrn. Musikdirektor Schnabel für das Ausschreiben der neuen Stationes in festo S. Corporis Christi 28 Fl.« Schnabel dürfte für das Fronleichnamsfest des Jahres, an dem auch die neue Orgel zum erstenmal erklang, eine neue Musik geschrieben haben, die uns in den großen Stationen vorliegt. Wir kommen später darauf zurück.

---

[1] Die Aufzählung der Chormitglieder bei Schnabels Tode (vgl. S. 85, Anm. 3.) kennt nur 5 Singeknaben.

[2] Diöz.-Arch. — Rechnungen der Domkirche III a, 13c, 74, 1805, S. 88.

[3] Das schlesische Kirchenblatt, Breslau, bei Aderholz, 1874, S. 402, gibt die Schuld dem Magister Fabricae.

XI. Die Konzerttätigkeit.

Das Jahr 1806 brachte Schnabel ein weiteres Feld seiner Tätigkeit, indem er die Direktion der sogenannten Richterschen Konzerte übernahm. Damit wurde der Grund gelegt zu einer immer regeren Beteiligung an der öffentlichen Musikpflege, zu einer Tätigkeit, die den Domkapellmeister schließlich zum Mittelpunkt des Breslauer Konzertlebens machte.

Georg Münzer hat in seinen »Beiträge zur Geschichte des Breslauer Konzertlebens«[1] ein kurzes Bild von den Musikverhältnissen des täglichen Lebens in der schlesischen Metropole gegeben; wir werden uns hier darauf beschränken, die für Schnabel wichtigen Tatsachen im Zusammenhange zu wiederholen und die oft recht knappe Darstellung Münzers zu vervollständigen.

Die Richterschen Konzerte, die vor 1806 von dem Theaterkapellmeister Janetscheck[2] geleitet wurden, haben den Namen nach Professor Richter, ihrem Begründer, der das Institut im Jahre 1775 ins Leben rief[3]. Die Konzerte fanden im Winterhalbjahr von Oktober bis April alle 8 Tage statt, und zwar immer Donnerstag von 6—8 Uhr[4]. Die Gesetze für die »Gesellschaft des Liebhaberkonzertes«, wie sie im Jahre 1797 genannt wurde, geben als Zahl der Mitglieder 50 an. In späteren Jahren stieg diese Zahl bedeutend. Die Mitgliederliste des Jahres 1805 zählt 70 Mitglieder, 20 Exspektanten und 15 Ehrenmitglieder. Schnabel wird in diesem Jahre neben Carl Maria v. Weber, Janetscheck, dem Musikdirektor Förster als Ehrenmitglied erwähnt. Die Zusammensetzung der Mitgliederlisten der »Gesellschaft der musikalischen Akademie«, wie sie seit dem Jahre 1802 sich nannte, zeigt, daß die Teilnehmer an diesen Konzerten zu den besten Kreisen gehörten; es sind Kaufleute, Künstler vertreten, vor allem Akademiker jeder Art, ja es fehlte die hohe Aristokratie nicht, so findet sich u. a. der Name des Reichsgrafen von Schafgotsch zu Warmbrunn. Die musikalische Leitung lag ganz in den Händen des bezahlten Musikdirektors, der jährlich gewählt wurde. Eine Stunde vor Beginn des Konzerts sollte der Direktor das Programm

[1] Vierteljahrsschrift, VI. Jahrg., 1890, S. 204.

[2] Schnabel scheint Janetscheck schon vorher vertreten zu haben; er wird im Dezemberstück der Prov.-Bl. d. Jahres 1805 schon als Dirigent erwähnt.

[3] Vgl. Hoffmann, s. v. Richter, S. 362, u. Biller, S. 44.

[4] In der ersten Zeit des Bestehens waren die Konzerte Dienstag. Vgl. hierzu u. z. folg. St.-B. Yv. 1269/70.

mit Nennung der Namen von Komponisten und Virtuosen vorlegen.

Über die künstlerische Zusammensetzung dieses Konzertes finden wir einige Bemerkungen in den Provinzialblättern[1]. Es heißt da:

»Das erste derselben besteht schon seit vielen Jahren und wird gröstentheils von bezahlten Künstlern executiert. Wollen Liebhaber mitspielen, so müssen sie fertig seyn auf ihren Instrumenten, damit die zu gebenden Tonstücke so gut als möglich ausfallen. So kann es nicht fehlen, daß in mehr als einer Rücksicht sehr viel geleistet wird. Das Orchester ist gewählt, und die Symphonieen werden gewöhnlich mit Genauigkeit und angemessenem Ausdruck aufgeführt. Außerdem hört man manch hübsches Conzert, manchen schönen Gesang, ja, es sind sogar öfters ganze Opern gegeben worden.«

Im Anschluß an diese Notizen erhebt der Briefschreiber die Klage, daß die Programme zu wenig Abwechslung böten, und daß vor allem das Konzert, überhaupt das Solo mit Akkompagnement, zu viel kultiviert werde, woraus sich eine schnelle Ermüdung ergäbe. Es muß damit schon seine Richtigkeit gehabt haben, denn 6 Jahre später finden wir an derselben Stelle[2] in einem Artikel »Private Konzerte zu Breslau 1805/6« eine ähnliche Klage. Es gäbe, heißt es u. a., in Breslau keine guten Sänger und Sängerinnen außer beim Theater, und die seien sehr oft verhindert, in den Konzerten zu singen, so soll man

»sich mit auswärtigen Entrepreneurs in Correspondenz setzen. Auf diese Art würde der Hr. M.-D.[3] weniger, als es den jetzigen Umständen nach geschehen kann, in Verlegenheit gesetzt werden, — die ewigen Clavier- und Violin-Koncerte, welche an der Tages-Ordnung sind, würden seltner vorkommen, und nach meiner Ueberzeugung das Ganze auch an innerem Werthe gewinnen.«

Über die Art der Aufführungen heißt es hier:

»Die Besetzung des Orchesters ist trefflich, und wird von geschickten Liebhabern unterstützt; daher auch das, was man hört, mit einer bewunderungswerthen Genauigkeit vorgetragen wird, und ich glaube nicht, daß man eine Haydnsche oder Mozartsche Sinfonie anderswo, wenn ich Königl. oder Fürstl. Capellen ausnehme, besser zu executieren im Stande ist.«

Nächst dem Richterschen Konzert ist hier das Deutschsche Konzert zu erwähnen, das Schnabel vom Jahre 1810 ab, dem Todesjahr des Musikdirektor Deutsch[4], dirigierte.

---

[1] Prov.-Bl., Bd. 29, S. 436.

[2] Prov.-Bl. 1805, Bd. 42, S. 547.

[3] = Musikdirektor; in unserem Falle Schnabel, der vorher sehr lobend erwähnt wird.

[4] Vgl. Hoffmann, s. v. Deutsch, S. 67.

Hatte das Richtersche Konzert von vornherein das künstlerische Prinzip mehr in den Vordergrund gerückt, so war das Deutschsche Konzert oder, wie sein Gründer es nannte: »Das Deutschische Übungskonzert«, wie man schon aus dieser Bezeichnung ersehen kann, aus mehr musikalisch-pädagogischen Interessen heraus entstanden.

Über den Zweck des Konzerts heißt es in den Regeln vom Jahre 1804 folgendermaßen[1]:

»Es soll teilhs den sämmtlichen respect. Theilnehmern desselben eine angenehme Unterhaltung durch die Musik selbst gewähren, theils sowohl allen in dieser Kunst geübteren Mitgliedern und deren Kindern eine bequeme Gelegenheit verschaffen, sich bey einem vollständig gut besetzten Orchester ihr taktrichtig erlerntes Tonstück zu üben, und immer mehr zu vervollkommnen. Überhaupt soll es dem Anfänger in dieser Kunst Gelegenheit darbieten, seinen Geschmack durch Anhörung gut vorgetragener Piecen immer mehr zu bilden, und ihn als noch Ungeübtern aufzumuntern.«

Die Konzerte, die in dieselbe Zeit von Oktober bis April, wie die Richterschen Konzerte, fielen, wechselten später mit Tanzvergnügungen ab. Zuerst folgte auf das Konzert immer ein gesellschaftliches Zusammensein, Souper und Tanz; später, wohl erst nach der Zeit Schnabels, ließ man Konzert- und Tanzvergnügen abwechseln.

Die Orchesterzusammensetzung war so, daß neben den Mitgliedern, die sich hauptsächlich als Solisten betätigten, bezahlte Musiker beschäftigt wurden. Hinsichtlich der Gesellschaftsklassen, die sich hier zusammenfanden, wäre zu sagen, daß seine Teilnehmer mehr dem Mittelstande angehörten, im Gegensatz zu dem etwas exklusiveren Charakter des Richterschen Konzerts. Daher hatte das Deutschsche Konzert auch bald einen bei weitem größeren Umfang erreicht.

In der künstlerischen Betätigung aber dürfte, vor allem seit Schnabel Leiter war, ein Unterschied bald nicht mehr gewesen sein, der Dilettantismus trat mehr zurück, auswärtige Künstler wie Chopin, Vieuxtemps, Dotzauer, Fürstenau haben in diesen Konzerten gespielt. Nach Deutschs Tode nannte sich der Verein daher auch nicht mehr Übungskonzert, sondern »Deutschsche Konzertgesellschaft«, als welche er ja heute noch besteht, ohne indes die künstlerische Bedeutung der früheren Zeit zu erreichen[2].

---

[1] Vgl. St.-B., Yv. 1239, 4.

[2] Vgl. Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Deutschschen Konzertgesellschaft, Breslau 1897, St.-B., Yv. 1245; vgl. auch Yv. 1241, 1248.

Es wird am Platze sein, sich hier besonders an das Auftreten Chopins im Deutschschen Konzert zu erinnern, welches der berühmte Pianist in einem Briefe vom 9. Nov. 1830 folgendermaßen schilderte[1]:

»Wir befanden uns nämlich gerade in der hiesigen Ressource, wo ich auf Einladung des Capellmeisters Schnabel der Probe des am Abend stattfindenden Conzerts beigewohnt habe. Man veranstaltet deren drei in der Woche[2].

Ich fand, wie das ja oft bei Proben der Fall ist, ein sehr schwach besetztes Orchester, sowie ein Clavier und einen gewissen Referendar Hellwig, der sich zum Vortrag des Es-dur-Conzerts von Moscheles vorbereiten wollte.

Bevor dieser Herr sich an das Instrument setzte, bat mich Schnabel, der mich seit vier Jahren nicht gehört, das Piano zu probieren.

Ich konnte ihm diese Bitte nicht abschlagen, setzte mich also nieder und spielte einige Variationen. Schnabel überschüttete mich mit Lobes- und Freuden-Bezeugungen; Herr Hellwig wurde dadurch etwas ängstlich, und man drang lebhaft in mich, ihn am Abend zu remplacieren.

Zuletzt legte Schnabel sein einflußreiches Wort in die Wagschale und bat mich so herzlich, daß ich es nicht über mich gewinnen konnte, dem lieben Alten diesen Wunsch zu versagen.

Er ist ein großer Freund des Herrn Elsner, was für mich viel bedeutet; ich sagte aber Schnabel sogleich, daß ich nur seinetwegen spiele, da ich seit einigen Wochen kein Instrument angerührt hätte, es auch gar nicht in meinem Plane läge, mich in Breslau hören zu lassen. Der Alte erwiederte mir, daß er davon überzeugt sei; dennoch habe er mich schon gestern, als er mich in der Kirche erblickt, darum bitten wollen, habe es nur nicht gewagt usw. usw.

Was konnte ich tun? Ich fuhr also mit seinem Sohne[3] nach meinem Hôtel, um Noten zu holen, und spielte Romanze und Rondo aus dem zweiten Conzerte . . . . Außer dem Vortrag des Rondo improvisierte ich den Kennern zu Liebe über ein Thema aus: ‚Die Stumme von Portici‘.

Zum Schlusse wurde eine Ouverture gespielt und dann getanzt.

Schnabel wollte mir durchaus ein feines Abendessen auftischen lassen, aber ich nahm nur eine Tasse Bouillon an . . . .«

Chopin spricht dann davon, daß er auch einige andere Musiker Breslaus kennen lernte, und fährt folgendermaßen fort:

»Ein anderer hier lebender Musiker, ein Herr Hesse, machte mir auch Komplimente; aber außer Schnabel, aus dessen Antlitz die wahre

[1] Moritz Karasowski, Friedrich Chopin. Sein Leben . . . Dresden 1877, S. 168ff. — Vgl. auch St.-B., Kißling, Ms. 2907, 1830, d. 8. Nov.

[2] Chopin denkt hier an die beiden andern Konzertgesellschaften.

[3] Wahrscheinlich August Schnabel.

Freude strahlte und der mich alle Augenblicke auf die Schulter klopfte, wußte keiner von den anderen Deutschen so recht, was er aus mir machen sollte . . . .

Schnabel stellte mir mit der größten Liebenswürdigkeit einen Wagen zur Verfügung; aber wir gingen, als gegen zehn Uhr der Tanz begann, still nach Hause. Ich freue mich wirklich, daß ich dem lieben Alten eine Freude bereiten konnte.«

Soweit Chopin über sein Erlebnis in der Deutschschen Konzertgesellschaft.

Was schließlich das dritte, von Hoffmann angeführte Privatkonzert, das Schnabel dirigierte, angeht, das Freitags- (oder Maisansche) Konzert, so sind hier Einzelheiten weniger bekannt, doch lautet der Bericht in den Provinzialblättern[1] über diese Konzertvereinigung etwas zweifelhaft; es heißt da:

»Das Freitags-Konzert, unter allen wohl das zahlreichste, zeichnet sich durch ein gutes Orchester aus, und rechtfertigt die Bemühungen des Hrn. C. M. Schnabel vollkommen. Nur entspricht die Wahl der Mitglieder dieser vor kurzem errichteten Gesellschaft, nicht ganz der zuerst beabsichtigten Verfassung, und ohne so vielen würdigen Familien, die hier engagiert sind, durch mein Urteil zu nahe zu treten — und ohne an einem Vorurteile für Rang oder Stand zu hängen, — halte ich diesen Cirkel für ein zu buntes Gemisch. — Eine Menge junger, und mit unter sehr unbescheidener und stolzer Herren geben den Ton an.«

So lautet der Bericht. Die Schlesische Zeitung[2] teilt mit, daß diese Gesellschaft sich im Jahre 1808 in der bisherigen Form auflöse; es scheint sich damals um eine Reorganisation gehandelt zu haben, denn die Freitagskonzerte werden auch noch später immer erwähnt. Erst nach dem Tode Schnabels lösten sie sich auf. Das Richtersche stellte seine Übungen ein, und nur das Deutschsche Konzert wurde unter Schnabels Sohn August fortgesetzt[3].

Im Jahre 1806 komponierte Schnabel aus Anlaß der 25jährigen Stiftungsfeier der »Schwägerey« (am 16. Mai) eine kurze Kantate für Soli und Chor[4]. Der Text dazu war von Kammersekretär Bürde, dem damaligen Fest- und Gelegenheitsdichter Breslaus, verfaßt worden und begann mit den Worten: »Seht das Volk in bunten Haufen«. Die Komposition ist an sich nicht

[1] Prov.-Bl. 1805, Bd. 42, S. 551.
[2] Schles. Ztg. 1808, 8. Okt., S. 1774.
[3] Vgl. St.-B. — Kißling, Ms. 2907; 1831, 10. Okt.
[4] Partitur siehe St.-B., Ua. 38.

von besonderer Bedeutung, doch verdient der Anlaß eine Erwähnung. Die Schwägerey, zu deren Jubiläum die Kantate komponiert wurde, war nämlich auch eine der weniger bekannten, kleineren musikalischen Privatgesellschaften in Breslau.

Im Mai des Jahres 1781 von dem 17jährigen Benjamin Krieger, dem nachmaligen Kgl. Stückgießer, ins Leben gerufen[1], pflegte die kleine Gesellschaft, die sich alle Freitage im Gartensaal der Kanonengießerei auf der Taschenstraße versammelte und zunächst wohl nur aus Altersgenossen Kriegers bestand, eine Musik, die mehr die humoristische Unterhaltung anstrebte. Mit der Zeit und mit zunehmendem Alter der Teilnehmer wurde die Musik verbessert und trat mehr in den Vordergrund.

Über die Bedeutung des Namens »Schwägerey« ist etwas Bestimmtes nicht zu sagen, vielleicht hat man an enge Familienbande zu denken, die die Gesellschaft zusammenhielt; sie bestand nachweislich noch im Jahre 1821.

Das Jahr 1808 brachte die Einrichtung der regelmäßigen Sommer-Gartenkonzerte.

Man kann Schnabel für Breslau getrost als den Vater des Gedankens ansehen, in derartigen im Freien abgehaltenen Konzerten dem Publikum künstlerische Werte zu vermitteln, wenn auch Deutsch dabei anfänglich sein Partner war; er hatte sich wohl nur mit Deutsch verbunden, um durch dessen Beziehungen einen größeren Interessentenkreis zu finden. Nach Deutschs Tode (1810) führte Schnabel das Unternehmen bis zum Jahre 1824 weiter[2].

Daß die Gartenkonzerte in der Tat damals hinsichtlich ihrer künstlerischen Form etwas Neues waren, dafür läßt sich manches anführen.

Zuerst sollen hier zwei Notizen über den musikalischen Wert dieser Veranstaltungen Zeugnis geben. In den Provinzialblättern[3] findet sich darüber folgendes, und zwar aus der Feder eines Nichtbreslauers:

»An einem Orte, der sich so sehr durch musikalischen Dilettantismus auszeichnet, als Breslau, habe ich natürlich auch Musik gehört. Man

---

[1] Vgl. St.-B., Heinrich Wendt, Kat. d. Druckschr. über d. Stadt Breslau, Art. Schwägerey, S. 424.

[2] 1825 berichtet Kißling (St.-B. — Ms. 2907, 1825, 4. Juni), daß Schnabel die fernere Leitung dieser Konzerte freundschaftlichst an Berner übertrug, wahrscheinlich war ihm die Arbeitslast zu groß. Leider starb Berner bald, und so geriet das Unternehmen ins Stocken.

[3] Prov.-Bl. 1808, Bd. 48, S. 336.

ist hier mit nichts freigebiger, als mit dem Namen Conzert; denn in jedem Coffeegarten, wo ein paar Modewalzer verarbeitet, und ein paar bekannter Opernarien aus voller Brust, wie es allerdings erforderlich ist, hergeschrien werden, scheut man sich nicht, einem solchen musikalischen Ragout diesen vornehm klingenden Namen zu geben . . . . Aber auch ein gewählterer Ohrenschmaus ward mir auf ähnliche bequeme Art zu Theil. Das Sonnabend Conzert im Böhmgarten, dem eine Subskription eine festere Basis giebt, war wirklich gut besetzt. Ein hiesiger Künstler[1] exekutierte ein Violinkonzert mit Präcision und Nettigkeit, und das war wahrlich keine Kleinigkeit, denn das Conzert war von Rode, und eben dieser Rode war selbst zugegen.«

Auch in der zweiten Stelle finden wir folgende interessante Einzelheiten. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung[2] berichtet:

»Hr. Kapellm. Schnabel gab, wie alljährig, auch während dieses Sommers die so allgemein beliebten und besuchten Garten-Conzerte. Der Garten-Saal ist zu diesen Concerten ganz geeignet. Man hört in einer Entfernung von 50 Schritten die Musik im Freyen vernehmlicher, als im Saale selbst, wo das Rauschen u. Schmettern betäubt. Das Publicum kann das musikal. Vergnügen mit dem Genuß eines angenehmen Sommerabends unter schattigem Laubdache vereinen, und ist nicht genöthigt, in vier Mauern eingedrängt, bey heißer Witterung zu schmachten. Zum Beschluß eines jeden Conzerts wird auf einer Anhöhe des Gartens eine Partie von Blase-Instrumenten, stark besetzt, gut gegeben. Welche herrliche Wirkung diese Musik macht, wenn der Mond das Dunkel der anbrechenden Nacht erleuchtet; wie, durch den Reiz der Harmonie geweckt, das Gefühl sich erhöht, und die Seiten der individuellen Empfindung sympathetisch mitklingen, kann ich Ihnen nicht so lebhaft schildern, als ich es wünschte.«

Soweit die Berichte damaliger Zeit.

Das in der ersten Notiz von dem unbekannten Briefschreiber erwähnte Konzert ist das zweite der von Schnabel und Deutsch veranstalteten Gartenkonzerte und fand am Sonnabend, den 23. Juli 1808 im »Wuttkeschen Garten (sonst Böhm)« statt. Wenn schon aus den oben angeführten Worten ein Schluß auf die größere musikalische Bewertung derartiger Veranstaltungen gemacht werden kann, wobei besonders hervorzuheben ist, daß Rode, der weitberühmte »Konzertmeister Sr. Majestät des Kaisers der Franzosen«, persönlich erschien, um sein von Luge[3] vorgetragenes Violinkonzert mit anzuhören, so hören wir auch

[1] St.-B. — Kißling, Ms. 2907, 1808, 30. Juli: Luge spielte das Violinconcert.
[2] Leipz. Allgem. Mus. Ztg. 1812, 14. Jahrg., S. 666.
[3] Vgl. Anm. 1.

weiter, daß die Programme dieses Jahres sich für ein Gartenkonzert keineswegs mit Kleinigkeiten abgegeben haben. So wurde in dem Konzert am 13. August der »Frühling« und »Sommer« aus Haydns Jahreszeiten aufgeführt, und am 20. August wurde das Oratorium durch Aufführung des »Herbstes« und des »Winters« vervollständigt[1].

Zwar werden in der Zeit noch mancherlei andere Gartenkonzerte erwähnt, doch dürfte der Umstand, daß sich diejenigen unter Schnabels Leitung zu etwas Stehendem entwickelten — es waren alljährlich 8 Abonnementskonzerte — dieser Umstand dürfte am meisten für ihre günstige Bewertung sprechen. Im folgenden sollen noch einige Programme angeführt werden, die im Laufe der Jahre in den Gartenkonzerten zur Aufführung gelangten[2].

1821.

Sonnabend, den 21. Juni, 7. Sommerkonzert (bei Liebich).

1. Ouverture zu Samori von Vogler.
2. Violinpiece.
3. Doppelhornkonzert.
4. Einige Gesänge für Männerstimmen von wenigstens 200 Sängern vorgetragen.
5. Einige Trompeterstücke von den Trompetern des 1. Kürassierregiments.

1823.

Sonnabend, den 19. Juli, bei Liebich.

1. Sinfonie von Fesca.
2. Klarinettkonzert, gespielt von p. Metzler.
   a) Allegro von Bärman.
   b) Adagio von Crusell.
   c) Variationen von Spohr.
   (Bärman war zugegen.)
3. Chor von Händel.
4. Harmonie von Krommer.

1824.

Sonnabend, den 3. Juli, 3. Konzert bei Liebich.

1. Sinfonie C-dur von Mozart.
2. Conzert für Clarinette von Crusell, gespielt von Metzler[3].
3. Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven.
4. Harmonie von Schnabel[4].

---

[1] Vgl. St.-B. — Kißling, Ms. 2907, i. J. 1808.

[2] Die angeführten Programme sind aus Kißling entnommen.

[3] Metzler ist Kapellmeister des 10. Infanterieregiments. Vgl. Bresl. Ztg. 1826, Nr. 195, S. 2779.

[4] Vgl. hier die Harmonien für Blasinstrumente von Schnabel im Verzeichnis der Werke (Nr. 68—71).

1825.

Sonnabend, den 25. Juni, 3. Sommerabend-Konzert bei Liebich.

1. Sinfonie von Haydn.
2. Divertimento für Cello von Berner, gespielt von Santo.
3. Fuge aus Bachs Tod Jesu[1].
4. Ouverture aus Iphigenia in Aulis von Gluck.
5. Harmonie des 11. Regiments.

Zum Vergleiche seien dann noch fünf Programme aus dem Deutschschen Konzert angeführt; sie unterscheiden sich nicht wesentlich von den obigen. Das Deutschsche Konzert wurde gewählt, weil uns hier die regelmäßigen Angaben Kißlings zur Seite stehen.

1820.

Montag, den 16. Oktober, im Hotel Pologne. D. C.[2]

1. Sinfonie von Fesca.
2. Recitativ und Arie von Rossini, gesungen von Madame Redlich.
3. Klavierkonzert von Mozart, gesp. v. Mad. Zipfel.
4. Finale.

1821.

Montag, den 19. Februar. D. C.

1. Symphonie von Beethoven.
2. Gesang von Mozart.
3. Pianofortekonzert von Hummel, gesp. von August Kahlert (dessen erstes öffentl. Auftreten)[3].

1822.

Montag, den 21. Januar. D. C.

1. Sinfonie von Spohr.
2. Arie von Mozart, gesungen v. Mad. Förster.
3. Violinkonzert von Maurer, gesp. v. p. Naß.
4. Finale von Haydn.

1824.

Montag, den 13. Dezember. D. C.

1. Sinfonie von Krommer (neu, langweilig).
2. Hymne von Beethoven.
3. Violinkonzert von Rode, gesp. von Lüstner.
4. Chor von Spohr.
5. Ouverture zu Medea von Cherubini.

---

[1] Soll wohl heißen »Grauns Tod Jesu« (?).

[2] D. C. = Deutsch'sches Concert.

[3] August Kahlert schrieb später einen Schnabel-Nekrolog in der Leipz. Allg. Mus. Ztg., Jahrg. 33, S. 465, 598.

1825.

Montag, den 10. Januar, D. C.

1. Sinfonie von Mozart.
2. Arie aus Sargino von Paër, ges. von Mad. Förster.
3. Doppelfagottkonzert von Danzi, gesp. von Richter und Bartsch.
4. Quartett aus der Zauberflöte von Mozart.
5. Ouverture von Cherubini.

Es wird hier an der Stelle sein, auch gleich der jährlichen Aufführung von Haydns Schöpfung zu gedenken, die, wie schon erwähnt, in Breslau seit dem Jahre 1800 und seit 1802 von Schnabel aufgeführt wurde. Die Schöpfungsaufführung, die in der Regel am Grünen Donnerstag[1] stattfand, drückte in diesem Zeitraum der Breslauer Musik in der Karwoche den Stempel auf. Aus dem von Kißling gelegentlich angeführten Personenverzeichnis geht hervor, daß Schnabel sich immer bemüht hat, bessere Kräfte als Solisten heranzuziehen[2]. Abgesehen von einigen Sängern vom Dome, waren es zumeist Mitglieder des Theaters, die in der Schöpfung sangen. Auch Chor und Orchester dürften in gutem Zustande gewesen sein, der Zahl nach können wir dies als sicher annehmen, wenn wir uns auf Kißling stützen, der für das Jahr 1819 250 Personen als Mitwirkende angibt[3]. So sind auch die derzeitigen Berichte über die Schöpfung und ihren Meister mit einer Ausnahme, wo ihm Tempoübereilung vorgeworfen wird[4], immer des Lobes voll. Die Breslauer Zeitung sagt darüber[5]:

---

[1] Nur im Jahre 1807 und 1813 wurde ein anderer Tag gewählt.

[2] Die Sänger, die in den Schöpfungsaufführungen unter Schnabel gesungen haben, sind, soweit sie Kißling angibt, folgende: **Gabriel:** Frau von Rothkirch (ehemalige Mad. Stock, eine Schülerin Rhiginis), vom Theater; Frau Mosewius; Brunner; Frau von Schlemmer; Mad. Hartwig, v. Theater; Flache. **Eva:** Mll. Rellstab; Mad. Geyer; Mll. Dittmarsch, v. Th.; Mll. Pausewang; Frau von Garzynska (Tochter Biereys); Mll. Sutopius; Frau von Rothkirch; Mad. Mosewius. **Rafael:** Häser, v. Th.; Schreinzer, v. Th.; Fürst; Rafael (sic) v. Th.; Hildebrandt, v. Th.; Cöllner. **Uriel:** Klengel, v. Th.; Hahn, spät. Domkapellm.; Wagner (wahrscheinlich Albert Wagner, der Bruder Richard Wagners, welcher im Jahre 1824 als Tenorist beim Breslauer Theater war; vgl. Schlesinger, Gesch. d. Br. Theaters, Berlin 1898, S. 178, u. Glasenapp, Das Leben R. Wagners I, S. 45); Mejo, v. Th.; Reichel, Ueberscheer. **Adam:** Strauch, Domchoralist; Mosewius; Sauermann.

[3] Solche Zahlen und noch bei weitem höhere werden übrigens öfter bei Musikaufführungen dieser Zeit überliefert.

[4] Leipz. Allgem. Mus. Ztg., 13. Jahrg., 1811, S. 326.

[5] Bresl. Ztg. 1828, Nr. 84, S. 985. Kißling nennt den Kritiker Mosewius; die Buchstaben lauten: P. B. (vielleicht Prof. Braniss?).

»Schon seit einer Reihe von Jahren hat sich die solenne Aufführung des haydnschen Oratoriums ‚Die Schöpfung' durch den Kapellmeister Herrn Schnabel veranlaßt, zu einem wahren Breslauer Musikfeste erhoben, dessen Bedeutung sich schon äußerlich durch die große Anzahl des mitwirkenden Personals und des Auditoriums kund giebt; ein Fest, das sich fortdauernder und von allen Seiten höchst reger Theilnahme erfreut, und sich gleichsam als die Quintessenz des musikalischen Lebens in Breslau darstellt. — Dem bleibenden Stamme der Sänger und Instrumentalisten, durch viele Proben und Aufführungen auf das Genaueste mit dem Werke vertraut, schließen sich alljährlich neue Sprößlinge an, welche durch des Dirigenten großes und anerkanntes Talent in eine geistige Schaar vereinigt, die genannte Aufführung zu einer so anerkennungswerthen erhoben, daß die allgemeine und große Theilnahme hiesiger, wie auswärtiger Musikfreunde, deren viele alljährlich zu diesem Musikfeste eine Reise hierher unternehmen, dadurch vollkommen gerechtfertigt wird ....«

Diesen Ausführungen wären noch manche andere aus früherer und späterer Zeit an die Seite zu stellen, doch würde das wenig Neues bringen; erwähnt soll wenigstens werden, daß Gernsheim (1825) die 25. Aufführung der Schöpfung durch ein Sonett begrüßte[1]. Ein ähnliches Sonett wurde nach der Schöpfungsaufführung im folgenden Jahre an Frau von Schlemmer gerichtet, die damals die Partie des Gabriel gesungen hatte[2]. Auch das mag zeigen, wie sehr die alljährliche Schöpfungsaufführung im öffentlichen Leben Widerhall gefunden hatte. Schnabel dirigierte die Schöpfung das letztemal im Jahre 1831, wenige Wochen vor seinem Tode.

Anschließend soll hier noch eine Übersicht gegeben werden, über Inhalt und Umfang der gesamten Konzerttätigkeit Schnabels in Breslau.

Um erstlich zu zeigen, wie Schnabel überhaupt seine Programme zusammenzusetzen pflegte, folgt hier eine Statistik, die uns angibt, wie oft die einzelnen Komponisten bei den Konzerten zu Worte kamen. Zugrunde gelegt sind 6 Jahrgänge Programme Deutschscher Konzerte, wie sie uns Kißling[3] überliefert hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir mit der Betrachtung der Konzerte in der Deutschschen Konzertgesellschaft auch einen guten Einblick bekommen in die Konzerte der anderen Vereine sowie überhaupt die sonstigen Aufführungen, die Schnabel leitete.

---

[1] Bresl. Ztg. 1825, Nr. 52, S. 828.
[2] Bresl. Ztg. 1826, Nr. 48, S. 851.
[3] Vgl. St.-B. — Kißl. Ms. 2907.

Aus der Statistik ist folgendes von Interesse:

In 110 Konzerten der Deutschschen Konzertgesellschaft und zwar vom Oktober 1820 bis Dezember 1825 wird

Mozart	47	mal aufgeführt
Beethoven	26	„ „
Righini	26	„ „
A. Romberg / B. Romberg	19	„[1] „
Spohr	20	„ „
Feska	18	„ „
Hummel	18	„ „
v. Weber	17	„ „
Haydn	16	„[2] „
Ries	11	„ „
Schnabel	9	„ „
Rode	8	„ „

Von den übrigen öfters vorkommenden Namen sind noch zu erwähnen: Winter, Vogler, Mayseder, André, Méhul, Rossini, Kreutzer, Krommer, Cherubini, Schneider, Jansa, Viotti, Bärmann, Berner.

Diese Statistik macht der Deutschschen Konzertgesellschaft und vor allem Schnabel als ihrem musikalischen Leiter alle Ehre, stehen doch 2 unserer klassischen Heroen, Mozart und Beethoven, obenan. Was besonders den letzteren angeht, so gebührt Schnabel das unumstrittene Verdienst, Beethoven in Breslau eingeführt zu haben. Um die 60 Aufführungen Beethovenscher Werke sind seit dem Jahre 1804, wo Kißling zum erstenmal eine Symphonie von Beethoven anführt, an der Hand derselben Quelle nachzuweisen. Darunter befinden sich neben verschiedensten Stücken, u. a. dem Oratorium »Christus am Ölberge«, sämtliche Symphonien, sogar — die Neunte: im Richterschen Konzert ist am 15. März 1827[3] die »Symphonie Nr. 9 mit Chören von Beethoven« (zum erstenmal in Breslau) aufgeführt worden. Es ist nun eine Schnabel aufs höchste ehrende Tatsache, daß er sich der mühevollen Aufgabe unterzog, die Werke des Wiener Titanen dem Breslauer Publikum nahezubringen, daß es aber eine dornenvolle Bahn gewesen sein

[1] Der Unterschied zwischen A. u. B. Romberg war nicht genau zu machen, weil Kißling oft nur Romberg angibt.

[2] Haydn tritt merkwürdigerweise recht zurück; bemerkenswert ist, daß bei Kißling eine Haydnsche Symphonie die Notiz trägt: »Schon veraltet«.

[3] Vgl. St.-B. — Kißl. Ms. 2907.

mag, zu damaliger Zeit Interpret Beethovenscher Kunst zu sein, das kann man ohne weiteres annehmen, davon scheinen aber auch die Notizen Zeugnis zu geben, die Kißling gelegentlich mit den Programmen mitteilt. Eine am 9. Februar 1824 aufgeführte Symphonie Beethovens trägt z. B. die Bemerkung »Mitunter verrückt«[1]. Wenn wir dann vollends gehört haben, daß Schnabel kaum ein Jahr nach dem Erscheinen[2] an die Bemeisterung der neunten Symphonie geht, an deren Aufführung auch der heutige Konzertdirigent nur mit einer gewissen Vorsicht sich wagt, so muß man das Schnabel geradezu als Heldentat anrechnen.

Alles das gehörig in Rechnung gezogen, gewinnen jedoch Beethovens Worte zu dem Organisten Freudenberg[3]: »Grüßen Sie den alten Joseph Schnabel, der sich meiner annimmt«, ein bedeutend anderes Gesicht, wenn auch die ganze Darstellung Freudenbergs von seinem Besuche bei Beethoven etwas romanhaft klingt. Daß Schnabel Beethovens Werke eifrig aufführte, davon dürfte der Wiener Meister wohl Kenntnis gehabt haben.

Fassen wir nunmehr die gesamte Konzerttätigkeit Schnabels zusammen, so ergibt sich als Summe aller regelmäßigen und unregelmäßigen Konzerte — von den letzteren werden noch manche zu erwähnen sein — die Zahl von etwa 1100 Aufführungen, die sich mit einiger Sicherheit nachweisen lassen[4]. Diese Zahl, die niedrig gegriffen ist, redet eine beredte Sprache von der umfangreichen Dirigententätigkeit unseres Breslauer Meisters und wirkt um so stattlicher, wenn man die damalige Größe Breslaus[5] sowie auch berücksichtigt, daß Schnabel noch die Musik am Dom zu versehen hatte und ein fruchtbarer Komponist war.

Jedoch auch nach einer andern Seite hin ist die eifrige Konzerttätigkeit Schnabels bemerkenswert: er schuf dadurch für Breslau das erste stehende künstlerisch geleitete Orchester. Durch Vereinigung der größten Konzertgesellschaften in

---

[1] Auch noch andere Bemerkungen wie: »barock, aber herrlich« finden sich bei Kißling. Woher diese Anmerkungen kommen, ist nicht genau zu sagen, vielleicht sind es Notizen von Konzertbesuchern, deren Programme Kißling besaß. (?)

[2] Symphonie Nr. 9 von Beethoven, erschienen 1826.

[3] Memoiren des Organisten Freudenberg, herausg. v. Dr. Viol, Breslau 1870, S. 44, vgl. Thayer, Beethoven, Bd. 5, S. 228 ff.

[4] In der Tat dürften es viel mehr sein, da bei dieser Zahl nur von den bei Kißling oder sonst erwähnten Aufführungen die Rede ist; ebenso ist das Maysansche Freitagskonzert nicht berücksichtigt, da hier genauere Angaben fehlen.

[5] Im Jahre 1806 hatte Breslau 66481, im Jahre 1843 102204 Einwohner.

seiner Hand, sowie durch die Sommerkonzerte hatte er über einen Ring von regelmäßigen musikalischen Veranstaltungen zu verfügen, die seinem Orchester eine feste materielle Basis gaben und so den Zusammenhalt ermöglichten.

Daß wir es hier mit einer wirklich festen Organisation zu tun haben, davon kann beispielsweise eine kleine Episode Zeugnis geben, die sich im Jahre 1825 abspielte.

Der Pianist W. Hauck[1] gab in diesem Jahre ein Konzert in der Aula, wozu er Schnabels Kapelle brauchte. Hauck scheint sich nun irgendwie unliebsam benommen zu haben, so daß sich die Kapelle Schnabels solidarisch weigerte, in dem Konzert zu spielen: Berner mußte mit einigen schnell zusammengerafften Leuten in die Bresche springen, um das Konzert überhaupt zu ermöglichen.

Als weiteren und gewichtigeren Zeugen wollen wir Louis Spohr zu Worte kommen lassen, der sich in seiner Selbstbiographie über Schnabel und dessen Orchester folgendermaßen äußert[2]:

»Breslau, von jeher eine der musikalischsten Städte Deutschlands, hatte damals soviel stehende Conzerte, daß fast an jedem Wochentage eins stattfand. Da nun auch noch täglich Theater war, so hielt es sehr schwer, einen passenden Tag für ein Extra-Conzert zu finden und fast noch schwerer, ein zahlreiches und gutes Orchester zusammen zu bringen. Dieser Schwierigkeit wurde ich jedoch durch die Gefälligkeit des Domkapellmeisters Schnabel überhoben, der mir nicht nur zu jedem meiner drei Conzerte ein gutes Orchester verschaffte, sondern auch jedesmal die Leitung übernahm. Der erfahrene Dirigent widmete meinen Compositionen eine besondere Teilnahme, die er bald auch auf den Componisten übertrug und die von diesem auf das herzlichste erwidert wurde. Wir gewannen uns sehr lieb und blieben bis zu Schnabel's frühem Tode in freundschaftlicher Verbindung.«

Die vertraute Freundschaft mit Schnabel, die Spohr hier erwähnt, trug auch in späterer Zeit noch Früchte, so komponierte der Geigenmeister bei seiner zweiten Anwesenheit in Breslau (1815) Schnabel zuliebe ein Offertorium für Chor und Orchester mit Sologeige und übernahm bei der Aufführung des-

---

[1] Vielleicht Wenzeslaus Hauck, s. Hoffmann, Schles. Tonk. S. 174. — Die Anekdote findet sich bei Kißling, St.-B. Ms. 2907, 12. März 1825.

[2] Louis Spohrs Selbstbiographie, I. Bd., S. 140, Kassel und Göttingen 1860. — Die Konzerte, die Spohr damals in Breslau gab, fanden am 18. November, den 2. und 9. Dezember 1809 statt.

selben am 16. April selbst den Violinpart[1]. Und noch wenige Wochen vor Schnabels Tode, ehrte Spohr, der inzwischen Hofkapellmeister in Kassel geworden war, den greisen Breslauer Meister durch Komposition einer Kantate zum 64. Geburtstage, die am 24. Mai in Schnabels Wohnung aufgeführt wurde[2].

Wir wollen hier aus den Beziehungen zwischen Spohr und Schnabel vor allem die Kritik herausheben, die Schnabel und seinem Orchester von dem vielgereisten Virtuosen und Komponisten ausgestellt wurde: eine günstige Beurteilung aus solch erfahrenem Munde wird mehr als vieles andere für Schnabels Meisterschaft als Orchesterleiter sprechen können.

Gedenken wir schließlich der Vollständigkeit wegen noch einiger sonst nicht weiter zu belegender Aussprüche Andreas Rombergs und Bernhard Anselm Webers[3], die sich in gleich lobender Weise über Schnabels Direktion aussprechen, sowie auch eines Artikels der Allgemeinen Musikalischen Zeitung[4], der vor allem die Rührigkeit Schnabels in der Aufführung von Neuerscheinungen rühmt. Damit glauben wir dieses Kapitel verlassen zu dürfen, das einen der wichtigsten Beiträge zur Beurteilung Schnabels liefert[5].

XII. Von 1806 bis zu Schnabels letztem Konzert (1831).

Wir greifen die fortlaufende Darstellung mit dem Jahre 1806 wieder auf: es ist die Zeit des unglücklichen Franzosenkrieges. Auch Breslau hatte als Festungsstadt die Kriegsleiden schwer zu tragen. Am 5. November 1806 erließen die Direktoren, Bürgermeister und Rat einen Aufruf in der Schlesischen Zeitung[6] an die Einwohner wegen der bevorstehenden Belagerung, in

---

[1] Spohrs Selbstbiographie I, 219. Das Offertorium, dessen Partitur nach dem Ausspruch des Komponisten in Breslau zurückblieb, haben wir wohl in dem Offertorium i. C (Diöz.-Arch. XXXVIIIa 604) vor uns; es liegt aber nur in Stimmen vor.

[2] Br. Zt. 1831, Nr. 120, 26. Mai. — Über die Komposition Spohrs ist mir sonst nichts bekannt geworden.

[3] Vgl. Hoffmann, Schles. Tonk., S. 395.

[4] Allg. Mus. Ztg. Jahrg. 21, S. 782.

[5] Kißling (St.-B. Ms. 2907) gibt noch eine ganze Reihe von Konzerten an, die Schnabel leitete, z. B. 1827, 12. u. 13. Sept. Henriette Sonntag; 1828, 21. März Hummel; 1830, 25. Juni 300jähr. Säkularfeier d. Augsburg. Konfession, Oettinger, Te Deum; 1812 histor. Konzert, Komp. Friedrich d. Gr. (nach Münzer, Vierteljahrsschr. 1890, S. 209) u. a.

[6] Schles. Zeitung 1806, S. 1927.

dem der Bevölkerung allgemeine Verhaltungsmaßregeln für den Fall einer Einschließung gegeben werden.

Was die Behörden in diesem Aufrufe als möglich hingestellt hatten, das wurde bald zur Gewißheit. Am 17. November[1] veröffentlichte das Polizeidirektorium eine Nachricht an das Publikum, indem für den Belagerungsfall allerhand gemeinnützige Ratschläge erteilt werden: der Aufenthalt in Kellern und ähnlichen Gewölben wird während des Bombardements als am sichersten hingestellt, auch Feuerlöschmaßregeln werden ausgegeben.

Am 9. Dezember endlich wurde Breslau von den französischen Truppen unter dem Oberbefehl des Prinzen Jerôme und General Vandamme eingeschlossen, und die Stadt hatte nun die Schrecken der Belagerung zu durchkosten. Durch Verfügung vom 20. Dezember wurden alle Menschenansammlungen, so vor allem auch beim Gottesdienste verboten: Konzerte, Theater und ähnliches hatten schon längst vorher aufgehört.

Von Schnabel wird aus dieser Zeit berichtet[2], daß er sich mit seiner vielköpfigen Familie und noch vielen anderen Bewohnern der Dominsel in Sicherheit brachte, und zwar wählte er die nahe gelegene Krypta der Kreuzkirche zum Unterkunftsort. Hier soll der Entwurf zu seiner As-dur-Messe entstanden sein, die daher den Namen Belagerungsmesse führte.

Die Kriegswirren dürften das Weihnachtsfest 1806 für die Schnabelsche Familie sehr trübe gestaltet haben: das kurze Tagebuch der Belagerung in der Schlesischen Zeitung[3] berichtet, daß gerade in der Nacht des Heiligen Abends die Beschießung der Dominsel besonders stark gewesen sei.

Am 7. Januar endeten schließlich die Schreckenstage. In der Schlesischen Zeitung heißt es:

»Das förmliche Bombardement der Stadt fing sich am 10. Dezember Morgens an und dauerte mit einigen Intervallen, bis zum 3. Januar Tag und Nacht fort, wodurch dieselbe öfters in Brand gerieth, mehr als 100 Personen vom Civilstande, theils getödtet, theils verwundet, und überhaupt an den Kirchen und Häusern der Stadt große Verwüstungen angerichtet worden sind[4].«

---

[1] Schles. Zeitung 1806, S. 1986.

[2] Hoffmann, Schles. Tonk.-Lex., Adam Langer, Erinnerungen aus dem Leben eines Dorfschullehrers. Selbstverl. 1900, Druck in Landeck i. Schles. — Notiz auf dem Exemplar der As-dur-Messe in der Sandkirche von Lucas. Diese Quellen scheinen unabhängig und daher glaubwürdig zu sein.

[3] Schles. Ztg. 1807, S. 13 ff. Kurzes Tagebuch der Belagerung.

[4] Schles. Ztg. 1807, S. 9.

Nachdem die französische Armee am 7. Januar in Breslau eingerückt war, wurde am 8. Januar das bisher geschlossene Theater mit Himmels Oper Fanchon wieder eröffnet; Prinz Jerôme besuchte die Vorstellung.

Äußerlich trat nun wieder Ruhe im öffentlichen Leben der Stadt ein, wenn auch die Ruinen der abgebrannten Stadtteile noch lange an das Kriegsunheil erinnerten. Eine französische Besatzung wurde nach Breslau gelegt, und die Bürgerschaft mußte natürlicherweise auf die französischen Herren Rücksicht nehmen; so finden wir in der nächsten Zeit viele französische Annoncen in der Schlesischen Zeitung. Auch Schnabel hatte sich dieser Geschäftsklugheit angeschlossen und für das Jahr 1807 neben der deutschen auch eine Schöpfungsanzeige in französischer Sprache eingerückt, sie lautete wie folgt:

«Avis au public. Le directeur de music, Schnabel, aura l'honneur de faire executer le chef d'œuvre de Haydn, la création, dans un concert qui aura lieu dimanche prochain le 22 mars dans la salle de l'université Aula Leopoldina, il s'éfforcera de mériter la satisfaction de ceux qui l'honoreront de leur présence; le prix de billet est 12 gros, à la galérie 8 gros. Le commencement sera le soir à 7 heures et demi.»

Das Jahr 1809 raubte Schnabel den Vater. Der alte Naumburger Kantor war im Jahre 1805 in den Ruhestand getreten und hatte zuletzt beim Sohne in Breslau gewohnt.

Dasselbe Jahr 1809 sah auch Joseph Haydns Tod, dem zu Ehren Schnabel am 17. August in der Aula eine Trauerfeier veranstaltete. Das Orchester bestand aus 200 Personen; der Erlös war zum Besten der Armen bestimmt.

Im gleichen Jahre wurde »die Gesellschaft der Kunstfreunde« ins Leben gerufen.

Der Verein hatte den Zweck, gesellige und künstlerische Interessen zu vereinigen. Die Leitung des musikalischen Teils hatte Schnabel übernommen, doch scheint die Gesellschaft keine größere Bedeutung gewonnen zu haben[1]. Aus der folgenden Zeit bis zur Studienreise Schnabels und Berners nach Berlin (1812) ist nichts besonders Wichtiges zu verzeichnen. Aus Anlaß des Todes der Königin Luise hielt Schnabel am 19. August 1810 im Dom eine Gedächtnisfeier ab, bei der eine Haydnsche

---

[1] Vgl. Breslauisches Tagebuch, 1809, S. 179—182. Die Gründer der Gesellschaft waren: Wilhelm Gienk, Hermann, Cessarini, Prof. Schulz, Prof. Patzner, Maler: Höcker, Krause, Thilo usw.

Messe aufgeführt wurde; aus demselben Anlaß hatte er eine Trauerode geschrieben, die nachmals von seinem Sohne August bei dem Tode Friedrich Wilhelms III. im Jahre 1840 in Druck gegeben wurde. Das Stück ist ein figurierter Choral mit Bläserbegleitung.

Aus einem ähnlichen Anlaß, der Beerdigung des Musikdirektors Deutsch (1810, vgl. S. 89 ff.), wurde, wie die Leipziger Allgemeine Musikzeitung meldet [1], eine Schnabelsche Choralmelodie und ein Salve regina von einem starken Chor und einigen sechzig Blasinstrumenten aufgeführt; um welche Kompositionen es sich hier insbesondere handelte, war nicht zu ermitteln.

Von sonstigen größeren Musikaufführungen gehören hierher ein Konzert zum Besten der Unterstützungskasse kranker Musiker das in der Aula mit 250 Mitwirkenden abgehalten wurde; Naumanns Vater Unser und eine »neue« Ouvertüre von Beethoven wurden dabei u. a. zu Gehör gebracht [2]. In das folgende Jahr (1811) fällt die Aufführung des Messias [3], den Schnabel auf Veranlassung des Tenoristen Thürnagel [4] zu Gehör brachte.

Zur selben Zeit (1811) weilte Karl Friedrich Zelter in Breslau, um u. a. auch die aus den säkularisierten Klöstern zusammengebrachten Musikalien einer Durchsicht zu unterziehen [5] (vgl. S. 3).

Mit der Anwesenheit Zelters hängt die Studienreise zusammen, die Schnabel und Berner im Jahre 1812 auf Veranlassung des Ministeriums nach Berlin unternahmen.

Über die näheren Umstände der Reise Schnabels hat sich nichts Besonderes gefunden. Hoffmann spricht von der Aufführung einer seiner Messen in der Hedwigskirche unter Mitwirkung des königlichen Orchesters, doch ist ein Beleg dafür sonst nicht zu geben [6]. Mit der Reise der beiden Breslauer Musiker steht jedoch die Gründung des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik bei der Universität Breslau in Beziehung. Durch Verfügung des Ministeriums vom Jahre 1814 wurde das Institut ins Leben gerufen und seine Bestim-

---

[1] Leipz. Allgem. Mus. Ztg., 12. Jahrg., S. 997.

[2] Das Konzert war am 3. November 1810 im Universitätssale.

[3] Vgl. Neuer Breslauer Erzähler Nr. 12, 12. u. 30. März. — Die erste Aufführung des Messias in Breslau war am 30. Mai 1788 durch Johann Adam Hiller, vgl. Münzer, Konzertgesch., Vierteljahrsschr. 1890 S. 205.

[4] Thürnagel war Sänger am Theater. Allg. Mus. Ztg., 12. Jahrg., S. 996.

[5] Allg. Mus. Ztg. 1811, 13. Jahrg. S. 580.

[6] Berner spielte in Berlin mit C. M. v. Weber in einem Konzert ein Doppelklavierkonzert von Mozart. Allg. Mus. Ztg. 1812, 14. Jahrg. S. 466.

mung in der Verfügung vom 3. Juni 1815 in der Weise festgesetzt, daß es

»eigentlich und vorzüglich eine für Kirchenmusik bestimmte Anstalt sein solle, deren Wirksamkeit sich neben dem Unterricht im Gesange und im Orgelspiel auf die Kirchenmusik, deren Stil, Geist und richtige Behandlung mit Bezug auf den Ritus der verschiedenen Confessionen zu erstrecken habe.«

Der erste Direktor des Instituts war der um die Geschichte altitalienischer Musik und die deutsch-evangelische Kirchenmusik hochverdiente Oberlandgerichtsrat Karl v. Winterfeld[1]. Die ersten Lehrer am Institut waren Berner und Schnabel.

Das Institut stieg bald zu rascher Blüte empor: im Jahre 1819 zählte es nach der Allg. Mus. Ztg. 150 Studierende. Von der eifrigen Musikpflege, der man hier oblag, geben die Anschaffungen, die in den ersten Jahren für die Bibliothek gemacht wurden, Zeugnis. Neben Händel und Bach finden wir hier Namen wie H. L. Haßler, Caldara, Jomelli, Hasse, Durante, Rosenmüller, Legrenzi, Lotti, Benevoli u. a.

Was namentlich Bach angeht, so gehören die Aufführungen seiner Werke unter Mosewius, dem Nachfolger Berners als Lehrer des Instituts, zu den ersten Früchten der Mendelssohnschen Anregungen in Deutschland. Die Zeit der eigentlichen Bachrenaissance hat Schnabel nicht mehr erlebt, oder wenigstens gehören diese Aufführungen in die Zeit kurz vor seinem Tode. An Händelaufführungen hat er sich jedoch, wie wir bald sehen werden, noch eifrig beteiligt[2].

Von größeren Kompositionen Schnabels, die bis zum Jahre 1819 etwa vorlagen, sind hier die vier Sätze Vespern in As, F, D und C zu nennen. Ebenso dürften in dieser Periode im Anschluß an die kriegerischen Ereignisse die verschiedenen Märsche entstanden sein. Im übrigen soll hier auf das Register der Kompositionen verwiesen werden, wo nach Möglichkeit die Jahreszahlen der Entstehung beigegeben werden.

Das bedeutendste musikalische Ereignis der Folgezeit, an dem Schnabel tätigen Anteil nahm, war die im Jahre 1819 erfolgte Gründung des Kirchenmusikalischen Vereins[3].

---

[1] Winterfelds umfangreiche Sammlung alter Musik findet sich in der Kgl. Bibliothek Berlin.

[2] Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1819, 21. Jahrg., S. 794.

[3] Vgl. was Georg Münzer über diese Gründung in seiner Konzertgeschichte sagt.

Auf Veranlassung von Winterfelds trat in dem genannten Jahre der Verein zusammen, um durch alljährliche geistliche Musikaufführungen im großen Stil den Sinn für gute Musik zu heben und wachzuhalten[1].

Die Leitung des Vereins lag in den Händen eines Direktoriums von 5 Männern: es waren v. Winterfeld, v. Raumer, damals Rektor der Universität, ein Schüler Türks und Forkels, Schnabel, Berner und Mosewius. Als erste Tat des neuen Vereins schritt man zu einer Aufführung des Messias, die am 28. Juli 1819 mit größtem Aufgebote musikalischer Mittel ins Werk gesetzt wurde: die Gesamtzahl der Mitwirkenden betrug 307 Personen[2]. Trotz der begeisterten Aufnahme des Werkes ließ sich das Unternehmen nicht halten, und nach Aufführung des Alexanderfestes am 22. November 1820, sowie einer Wiederholung des Messias am 10. Mai 1821 löste sich der Verein auf.

Die Aufführungen des Kirchenmusikalischen Vereins gehören zu den letzten großen Dirigententaten Schnabels. In späteren Jahren begann sich Schnabel mehr und mehr von der Konzerttätigkeit zurückzuziehen. Die Übergabe der Gartenkonzerte an Berner erwähnten wir schon, doch übertrug er auch sonst öfter die Direktion an den jüngeren Berner und nach dessen frühem Tode an seinen Sohn August.

Abgesehen von den bis zum Tode fortgeführten Schöpfungsaufführungen und einigen Direktionen von Solistenkonzerten, sowie den stehenden Konzerten in den drei Gesellschaften sind noch das wegen der großen Zahl der Mitwirkenden (nach Hoffmann 650[3]) erwähnenswerte große Griechenkonzert[4] in der Elisabethkirche am 17. November 1826 und die schon genannte Aufführung der Neunten Symphonie im Richterschen Konzert anzuführen; sie bilden den Abschluß der bedeutsamen Konzerttätigkeit Schnabels. Andere, jüngere Kräfte, wie Mosewius, der in letzter Zeit öfters zusammen mit Schnabel auf den Programmen erwähnt wird, traten an seine Stelle. Das überhaupt letzte Konzert, das

---

[1] Vgl. Koßmaly u. Carlo p. 248.

[2] Genaue Angaben finden sich Leipz. Allg. Mus. Ztg. Jahrg. 21, p. 799 und bei Münzer, Konzert-Gesch.

[3] Vgl. hierzu Bresl. Ztg. 1826, Nr. 181, Nr. 201. Berl. Mus. Ztg.

[4] Derlei Griechenkonzerte sind in damaliger Zeit mehrfach veranstaltet worden. Es bestand ein Verein zur Unterstützung der notleidenden Griechen. (Bresl. Ztg. 1826, Nr. 181). Das Programm zu diesem Konzert befindet sich auf d. Stadtbibl. Es wurden u. a. aufgeführt: eine Fuge von Albrechtsberger; Vater Unser von Naumann; Fuge von J. S. Bach; Tedeum zur Utrechter Friedensfeier von Händel.

Schnabel auch unter Mosewius' Mitwirkung dirigierte, war Bernhard Kleins Oratorium »Jephta«; es war eine Aufführung des Instituts für Kirchenmusik am 17. Mai 1831, fast genau einen Monat vor seinem Tode [1].

XIII. Familienleben, Tod, Persönliches.

Wir haben bisher Schnabel auf seinen beruflich-künstlerischen Wegen begleitet, nunmehr soll ein wenig auf sein häusliches Leben eingegangen werden.

Materiell mag seine Lage nicht gerade drückend gewesen sein. Ein ursprüngliches Gehalt von 225 Rtl. vom Dom, wie es der Kontrakt aufweist (vgl. S. 82), war im Laufe der Jahre auf 400 Rtl. gestiegen, und noch im letzten Jahre seines Lebens war ihm durch ein Schreiben des Domkapitels vom 19. Januar 1831 [2] »in Anbetracht seiner vieljährigen und vorzüglichen Amtsleistungen und seines vorgeschrittenen Alters« eine persönliche Zulage von 100 Talern gewährt worden, so daß sein Gehalt dann 500 Taler betrug; hatte er diese letzte Aufbesserung auch kaum noch genossen, so muß man doch annehmen, daß ihm von seiner umfassenden Tätigkeit als Konzertdirigent eine nicht zu geringe Einnahmequelle erwuchs. Außerdem bezog er im Jahre 1826 für seine Lehrtätigkeit am kirchen-musikalischen Institut ein Gehalt von 200 Rtl. [3] Demgegenüber steht allerdings eine sehr zahlreiche Familie.

Schnabel hatte das Unglück, seine zweite Frau Maria Theresia geb. Peetz, die er 1801 heiratete, auch sterben zu sehen. Ihr Todesjahr, das ich nicht habe ermitteln können, muß in die Zeit von 1811 bis 1813 fallen [4]. Trotz seines vorgerückten Alters (er war damals 50 Jahre alt) ging Schnabel im Jahre 1814 noch eine Ehe mit Johanna Riedel ein.

Mehwald berichtet, daß Schnabel 25 Kinder gehabt hat, und diese Zahl beruht wohl auf Richtigkeit; auch eine Bittschrift der Witwe Schnabels [5] vom 22. August 1831 erwähnt diese Zahl und ebenso, daß er 21 Kinder und zwei Frauen beerdigt habe [6].

---

[1] Progr. s. Acta, betr. d. akadem. Institut f. Kirchenmusik, 1829—32.

[2] Akten d. Domkapitels, betr. die Anstellung des Kapellmeisters; Kapitelskasse, Nr. 847, K. 31.

[3] Vgl. Acta, betr. das kirchen-musikalische Institut.

[4] Vgl. hierzu, wie auch zum folgenden, die Kirchbücher d. Kreuzkirche.

[5] Acta capitularia, Nr. 88, 1831, i. d. Kapitelskasse.

[6] Von allen Kindern Schnabels habe ich aus den Kirchbüchern zu Naumburg, der Vinzenz- und Kreuzkirche zu Breslau 17 belegen können.

Es ist ein tragisches Geschick zu nennen, daß den Vater so vieler Kinder nur vier überlebten. Um so schmerzlicher mußte das sein, als einige dieser beklagenswerten Todesfälle Kinder in schon herangewachsenem Alter betrafen; so starb im Jahre 1822 am 9. August ein Sohn Emanuel im Alter von 14 Jahren, 1821 am 15. Juni starb ihm eine Tochter Maria Theresia von 6 Jahren, 1828 am 20. April eine Tochter Mathilde von 23 Jahren[1].

Als von besonderem Interesse sind hier zu erwähnen Joseph Schnabel, der nachmalige Kantor in Glogau, und August Schnabel[2], der Nachfolger des Vaters in Breslau als Seminarmusiklehrer[3]. Außer diesen beiden Söhnen haben den Vater noch überlebt eine Tochter Hedwig, die sich nach Schmiedeberg an den Wachsbleicher Böhm verheiratete, und ein Sohn Leo, der bei Schnabels Tode ein 13jähriger Gymnasiast war; von dessen fernerem Schicksal ist mir nichts bekannt geworden[4]. Der Tod war in Schnabels Familie ein trauriger, aber leider nur zu häufiger Gast, und die Arbeitslast, die auf den Schultern unseres Meisters ruhte, wird für ihn ein willkommener Trost gewesen sein. Seine überreiche Tätigkeit, seine Teilnahme an allen irgendwie bedeutsamen musikalischen Ereignissen, und zwar in der Regel an leitender Stelle, dürfte Schnabel auch kaum zum Kopfhängen und langen Trauern haben kommen lassen.

Schnabel selbst scheint, abgesehen von den Beschwerden des Alters seiner letzten Jahre, unter ernsterer Krankheit weniger gelitten zu haben. Im Jahre 1831 trat der Tod unvermutet in sein arbeitsames Leben.

Über die letzten Tage und Stunden haben wir einen kurzen Bericht von Bernhard Hahn[5].

»Bemerkungen über dasjenige, was sich mit dem Tode des hochgefeierten Kapellmeisters Joseph Schnabel in Beziehung auf das Musikwesen der Breslauer Kathedralkirche zugetragen hat. Eigenhändig niedergeschrieben von seinem Nachfolger und Freunde, dem jetzigen Kapellmeister am Dom, Bernhard Hahn.

---

[1] Vgl. hierzu die Kirchbücher d. Kreuzkirche.

[2] Joseph Schnabel, der Sohn, wurde zu Paritz entweder 1791 oder 1794 geboren, August Schnabel vielleicht 1795. Vgl. hierzu Taufbücher in Naumburg, 1791—1795.

[3] Nach Mehwald übernahm Aug. Schnabel die Stelle als Musiklehrer am Seminar schon bei Lebzeiten Schnabels, auf ministerielle Genehmigung hin.

[4] Vgl. hierzu Mehwald und Acta capitularia 1831, Nr. 88, 22. August, 30. August i. d. Kapitelskasse.

[5] Bernh. Hahn, Domchorchronik. — Diöz.-Arch. III a, 13 b.

»1831 den 16. Juni nachts 3 Uhr erkrankte mein verehrter Freund der Kapellmeister am hiesigen Dom Herr Ignatz Joseph Schnabel. Eine Lungenlähmung machte den herbeigerufenen Arzt, den Medicinalrat Herrn Renner sehr besorgt. Gegen Mittag schwand alle Hoffnung; und als ich den geliebten Kranken Nachmittags 1/4 auf 4 Uhr zum drittenmal besuchte, lag er bereits im Verscheiden. Er starb 5 Minuten nach 4 Uhr umgeben und beweint von seinen ihn wahrhaft ehrenden Freunden in einem Alter von 64 Jahren.«

Im Totenbuch der Kreuzkirche findet sich folgendes:

»1831, den 16. Juni nachmittag 4 Uhr starb Herr Joseph Schnabel, gebürtig aus Naumburg a/Qu., Domkapellmeister, Musikdirektor an der Kgl. Universität, Lehrer der Tonkunst am Kgl. kath. Lehrerseminarium, Meister edler Harmonie, Schöpfer frommer Melodie, sowohl in der Kunst, als auch in allen seinen Lebensverhältnissen von allen geschätzt, geliebt und betrauert. Er wurde feierlich von tausenden begleitet bei S. Michael, der Mutter Erde überantwortet.

Herr gib ihm die ewige Ruhe!
Begräbnistag 18. Juni 1831.
Alter 64 Jahr, 21 Tage.
Todesursache: Lungenlähmung.
Wohnung: Domstr. 20.«

Wie das Totenbuch schon andeutet, war die Beerdigung in der Tat von einer Feierlichkeit und Beteiligung, wie sie sonst nur bei Fürstlichkeiten vorzukommen pflegt.

Bernhard Hahn, der die Trauermusik bei dem Begräbnis dirigierte, beschreibt die Beerdigung wie folgt:

»Den 18. Juni Nachmittag 4 Uhr war die feierliche Beerdigung des geliebten Verstorbenen zu welcher sich teilnehmende Freunde, und die ausgezeichnetsten Künstler Breslaus zahlreich eingefunden hatten. Die geistliche Einsegnung verrichtete der Curatus an der Kirche zum Heiligen Kreuz Hr. Czeckal. Nach derselben wurde von einem stark besetzten Sängerchore gesungen, und mit vollkommener Blasinstrumenten Begleitung vor dem Trauerhause aufgeführt das Lied: ‚Ein dumpfes Trauergeläute'. Komposition vom verst. Meister. Der Leiche folgten von Seiten des Hochw. Dom-Capitels Herr Canonicus Neander, Herr Canonicus Schonger (Herr von Montmarin und Herr von Schuberth waren in Johannisberg). Während des Ganges bis zum St. Michaeliskirchhofe sang der Sängerchor den Psalm: ‚Miserere mei Deus'. Dazwischen bliesen die Musikchöre der hier garnisonierenden Regimenter abwechselnd Choräle. Beim Grabe wurde das Lied: ‚Tönet bange Klagelieder'[1] von J. Schnabel componirt, gesungen. Diesem folgte eine

[1] Die Komposition habe ich nicht nachweisen können.

salbungsreiche Rede des Alumnats-Spiritual-Rat Herr von Dittersdorff[1] und bei der Einsenkung der Leiche wurde wiederum ein Lied: ‚So deckt denn Nacht auf Deinen Blick‘[2]. Comp. ebenfalls von dem Beerdigten, feierlichst vorgetragen. Den Schluß dieser Totenfeier machte ein Salve regina. Die Besorgung und Leitung der Musik hatte ich — ohne Auftrag — übernommen[3].«

In 6 Kirchen wurden Seelenmessen abgehalten[4]; am 22. Juni im Dom unter Aufführung des Requiem von Mozart bei ganz besonderer Feierlichkeit[5].

Am 7. Juli veranstaltete der Musikverein der Studierenden in der feierlich ernst dekorierten Aula Leopoldina ein Konzert »zum ehrenden Andenken des verdienstvollen Kapellmeisters Schnabel und zum Benefiz der Witwe[6] desselben«.

Das Programm[7] war folgendes:

Trauermarsch aus der Symphonia eroica von Beethoven.
1. Kyrie aus Schnabels letzter noch unvollendeter Messe.
2. Die Betende nach Matthisson v. Schnabel.
3. Psalm für Männerstimmen » »
4. Magnificat aus der großen Vesper v. Schnabel.
Christi Grablegung Oratorium von Neukomm.

Bei Gelegenheit des Konzertes wurde ein von Heinrich Laube[8] verfaßter Prolog vorgetragen, aus dem folgende Stellen hier ihren Platz finden sollen.

»Dein Leben war ein milder sanfter Ton,
Der in der Luft verschwebt, verklingt und stirbt.
Du hattest einen schönen Bund geschlossen;
Der Himmel sandte Dir die schönsten Töne,

---

[1] Die Rede v. Dittersdorffs ist im Druck erschienen, Breslau bei Kupfer, Diöz.-Arch. XIII b, 92 o. — Dittersdorff wird im Jahre 1819, Jhrg. 21, S. 788 der Allg. Mus. Zeitung erwähnt: er ist der Sohn des Komponisten und war zur genannten Zeit öfters in Konzerten als Klavierspieler tätig.

[2] Die Komposition habe ich nicht nachweisen können.

[3] Vgl. Bresl. Ztg. Nr. 155, S. 2503 und Nr. 158, S. 2548.

[4] Die 6 beim Tode Schnabels aufgeführten Requiems waren nach der Breslauer Zeitung: Mozart, Cherubini, Winter, Jomelli, Lauchery, Schnabel.

[5] Vgl. B. Hahn, Domchorchron.: es wirkten 74 Musiker mit.

[6] Die Witwe Schnabels bezog auf ihr diesbezügliches Gesuch nach dem Tode ihres Mannes vom Dom eine jährliche Unterstützung von 50 Mark bis zu ihrem Tode 1850. Sie schien in dürftigen Verhältnissen gelebt zu haben; Aug. Schnabel veranstaltete mehrere Schöpfungsaufführungen zum Besten der Mutter. Vgl. hierzu Acta capit. Nr. 88, 1831, 1832, und Bresl. Konz.-Progr. St.-B. — [7] Vgl. Bresl. Ztg. 1831, Nr. 153, S. 2474.

[8] Heinrich Laube studierte damals in Breslau. Vgl. Bresl. Ztg. Nr. 159, S. 2561.

Du gabst den Menschen, wie's der Himmel will,
Wenn sie's begehrten, Deiner Habe Bestes —
Was wunder, wenn so viele Thränen fließen!
Es weint das Haus, wenn ihm der Vater stirbt,
Und aller Armen warst Du ja ein Vater,
Drum ist Dein Tod ein großes Thränenfest.
Nicht nur die Kunst, die Menschheit ist erschienen,
Um Deine Totenfeier zu begehen. —
Es ist als ob die Engel niederstiegen,
Um uns zu mahnen an die heilige Pflicht.
Als ob die Zeit der Wunder wiederkehre,
Zu mahnen, daß man große Tote ehre.

. . . .

In Andacht schriebst Du Deine Lieder,
Und Andacht tönen sie im Herzen wieder;
Ein frommer Geist bewegte Deine Saiten
Und Töne, die aus vollem Herzen schreiten,
Die finden auch den Weg zu allen Herzen —
Drum ist das Heut an Thränen reich und Schmerzen.«

Uns werden diese warm empfundenen Worte sicherlich eins sagen können, wie groß die Verehrung und Liebe war, die Schnabel genoß, wie groß der Schmerz seiner vielen Anhänger um seinen unerwarteten Tod.

Schnabels Grab auf dem alten Michaelisfriedhof ziert ein einfaches Denkmal, das seine Freunde ihm bald nach dem Tode setzten.

Der Regierungsrendant Biller hatte ein Komitee gebildet, welchem es bald gelang, die nötigen Mittel aufzubringen. Dem Steinmetzmeister Klose aus Gnadenfrei wurde die Ausführung übergeben.

Das Denkmal besteht aus einem großen Marmorwürfel, der auf einem Granitsockel ruht; auf dem Würfel erhebt sich ein ebenfalls marmornes Kreuz, an das ein aufgeschlagenes Buch angelehnt ist.

Die Inschriften des Buches lauten:

»Jesaia 43, 1. Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein.«

»Sirach. 39, 13. Seiner wird nimmer vergessen, und sein Name bleibt für und für.«

Die Aufschrift des Marmorwürfels ist:

»Joseph Ignatz Schnabel,
Capellmeister am hiesigen Dom.«

»Ein edler, Gott getreuer Mann, Meister in der Töne Kunst; Sein Herz, die Quelle Seiner Harmonien, war reich an Freunden und der Mitwelt Liebe; sie weiht der Nachwelt seines Namens Ruhm.«

»Geboren in Naumburg am Queis den 24. Mai 1767.«

»Gestorben den 16. Juni 1831.«

Bei der zweiten Wiederkehr des Todestages am 16. Juni 1833, morgens 5 Uhr, weihte man das Denkmal mit großer Feierlichkeit ein; es wurden dabei unter anderem zwei Sätze aus der Belagerungsmesse, das Kyrie und Agnus dei, vorgetragen. Die Weiherede hielt der Direktor des katholischen Lehrerseminars Wenzel[1].

Schnabel war populär im eigentlichsten Sinne des Wortes. Wie hätte es auch anders sein können bei einem Manne, der fast ein Menschenalter lang mit dem Musikleben in Breslau so eng verbunden war. Es gab zu Anfang des vorigen Jahrhunderts kaum eine irgendwie bedeutsamere musikalische Erscheinung, bei der Schnabel nicht beteiligt war, es gab keine künstlerische oder künstlerisch-wissenschaftliche Vereinigung, zu welcher er nicht zugezogen wurde. Der philomusische Verein[2], die Gesellsellschaft der Kunstfreunde[3], der Breslauer Künstler-Verein[4], die Gesellschaft der Humanität[5], die Gesellschaft für vaterländische Kultur[6], die Breslauer Liedertafel[7], der Musiker-Verein[8], diese alle, um von den Konzertgesellschaften gar nicht zu reden, zählten Schnabel zu ihrem Mitgliede oder wenigstens Ehrenmitgliede. So stand unser Meister in Beziehung zu den verschiedensten Gesellschaftskreisen[9], und es wird in diesem Zusammen-

[1] Die genaue Beschreibung der Feier wie auch des Denkmals gibt Mehwald in der »Schles. Ztg. für Musik«, 1833, Nr. 26, S. 205 ff. — Vgl. hierzu Bernh. Hahn, Domchorchron. Diöz.-Arch. IIIa 18 b.

[2] Vgl. Münzer, Konzertgesch. Vierteljahrsschr. 1890, S. 215.

[3] Vgl. oben S. 104.

[4] Vgl. Koßmaly u. Carlo, Schles. Tonk.-Lex. S. 90.

[5] Vgl. Schles. Ztg. 1808, S. 295.

[6] Jahresbericht 1832, S. 17. Gelegentlich d. 100. Geburtstags Haydns wird auch des verstorbenen Goethe und Schnabels gedacht. Vgl. auch 1831, S. 21 und 1832, 31. Jan., spricht Mosewius in d. Ges. über Schnabels Leben.

[7] Vgl. Münzer, wie oben S. 221.

[8] Früher genauer: Musiker-Kranken-Unterstützung- und Sterbebeitragsverein, vgl. St.-B. Ym 220. — Schnabel war im Direktorium und veranstaltete auch z. B. d. Vereins-Konzerte, so 8 9 am 25. Nov., auch später, .vgl St.-B. Kißling, Ms. 2907.

[9] Es ist hier bemerkenswert, daß man in Universitätskreisen damit umging, Schnabel zum Ehrendoktor zu machen. Karl Pretzsch (Verz. d. Br. Univ.-Schriften 1811—1885, Breslau 1905) behauptet sogar, Schnabel sei am

hange auch nicht gleichgültig sein, daran zu erinnern, daß Schnabel es stets verstanden hat, einer solchen Stellung durch größte Liberalität Rechnung zu tragen, daß er ungeachtet seiner religiös persönlichen Überzeugung weitblickend genug war, um zur Zeit seine Person auch in den Dienst der andersgläubigen Sache zu stellen, hat er doch zusammen mit Mosewius das Festkonzert zur 300jährigen Jubelfeier der Augsburgischen Konfession dirigiert[1]. Eine derartig vorurteilslose und liberale Gesinnung, die sich naturgemäß auf dem künstlerischen Gebiete ebenfalls zeigte, läßt es erklärlich erscheinen, wenn Hoffmann[2] schreibt, »Schnabel ist fast der einzige Künstler, der von der Kritikwut, der sich heut Mündige und Unmündige hingeben .... verschont geblieben ist«. Diese Bemerkung Hoffmanns ist in der Tat berechtigt, denn fast ohne Ausnahme sind die Besprechungen über Schnabel und seine Konzerte anerkennend[3].

Wenn wir über authentisch verbürgte Charakterzüge Schnabels so gut wie gar nicht verfügen — es ist von ihm auch außer den Notenhandschriften kaum etwas Schriftliches vorhanden — so wird es gleichwohl möglich sein, auf Grund alles bisher Gesagten uns ein Bild seiner Persönlichkeit zu machen.

Was das Äußere anlangt, so geben uns eine Gipsbüste, die das kirchenmusikalische Institut besitzt, wie auch zwei Porträts einigen Anhalt[4]. Der Meister wird hier bartlos mit kurzge-

---

27. Februar 1823 zum Doktor promoviert worden, doch scheint das auf einem Irrtum zu beruhen: am 27. 2. 23 ist nach den Fakultätsakten von Prof. Wachler ein diesbezüglicher Antrag gestellt worden, darauf beruht wohl das Versehen Pretzsch'. Ein Diplom findet sich nicht, auch wird sonst nirgends davon gesprochen.

[1] Vgl. Kißling, Ms. 2907 St.-B. 25. Juni 1830.

[2] Hoffmann, Schles. Tonk. S. 403.

[3] An folgenden Stellen finden sich Kritiken über Schnabel: Prov.-Bl. Bd. 40, S. 275; Kißling, Ms. St.-B. 2907, 1808, 1. Aug. (ohne Quelle); Neuer Br. Erz. 1811, Nr. 12, S. 93 f.; Nr. 15, S. 106; 1812, Nr. 2, S. 14; Nr. 13, S. 102; Allg. Mus. Ztg. 1804, Jahrg. 6, S. 303 ff.; 1811, Jahrg. 13, S. 326; 1819, Jahrg. 21, S. 790, 795; Br. Ztg. 1820, S. 2398 u. 2432; 1826, Nr. 181, Nr. 201; 1827, Nr. 146; 1828, Nr. 184; Berl. Mus. Ztg. 1806; Breslauisches Wochenblatt 1816, S. 64; Zerstreuungen 1816/17, Nr. 1, 12. Okt. S. 6 ff.; Journal des Luxus u. der Moden 1803, S. 607. — Schnabels 25jähr. Künstlerjubiläum: Br. Ztg. 1823, S. 735; St.-B. Gedicht Geisheims in der Deutschschen Konzertges. 1823.

[4] Herr Seminarlehrer Carl Stephan, Breslau, ein Nachkomme Schnabels, ist im Besitze des lebensgroßen Ölporträts unseres Meisters, das von Hoffmann (Schles. Tonk. S. 403) erwähnt und beschrieben wird. Es stammt, wie wir an derselben Stelle erfahren, von der Hand des Malers Grüson in

schnittenem Haar dargestellt, der Gesichtsausdruck ist freundlich und wohlwollend.

Eine solche gewinnende Freundlichkeit war wohl der Grundzug von Schnabels Wesen, auch der Charakter seiner Kompositionen scheint dafür zu sprechen. Weniger durch Kampf und Hervorkehren der Gegensätze, als durch Ausgleichen und Versöhnen des Widerstreitenden hat Schnabel sein Ziel erreicht; eine glückliche Naturveranlagung, die sein leicht schaffendes Talent wirksam unterstützte und von Erfolg zu Erfolg führte. Auf diesen Ton sind alle Berichte der Zeitgenossen abgestimmt, so hat ihn auch Chopin noch wenige Jahre vor dem Tode kennen gelernt, »den liebenswürdigen Alten«, dem er keine Bitte abschlagen konnte.

Unter den vielen Schnabelanekdoten, wie sie Mehwald am Ende seiner Biographie, Hoffmann und andere[1] anführen, sind solche, die das entworfene Bild Schnabels ändern oder sonderlich vertiefen könnten, nicht vorhanden. Aus diesem Grunde sollen sie hier nicht besonders angeführt werden; in ihrer Gesamtheit aber werden sie uns ein weiterer Beleg sein können für den hohen Grad von Volkstümlichkeit, deren Schnabel sich in Schlesien erfreute.

XIV. Schnabels Kompositionen.

Das letzte Kapitel unserer Abhandlung soll sich mit der Kompositionstätigkeit Schnabels beschäftigen.

Überblickt man das Verzeichnis Schnabelscher Werke, so fällt in die Augen, daß der Meister sich hier fast ausschließlich auf kirchlichem Boden bewegt; nur eine kleine Anzahl weltlicher Stücke sind vorhanden. Die wenigen, meistens mehrstimmigen Lieder, Konzertsachen und Gelegenheitskompositionen stehen jedoch nicht nur der Zahl, sondern zumeist auch dem Werte nach hinter den Kirchenkompositionen Schnabels zurück. Diese Tatsache mag etwas wunderbar sein, nachdem wir gesehen haben, in welch enger Beziehung Schnabel zu dem öffentlichen Musikleben stand, daß wir ihn als Konzertdirektor den ersten Künstlern seiner Zeit beigesellen müssen. So dürfte es ihm an Anregung zur

---

Breslau. — Außerdem ist noch eine kleinere Lithographie vorhanden, sie ist der Biographie Mehwalds beigegeben (W. Santer, lith.).

[1] Die »Schlesische Zeitung für Musik«, 1833, enthält z. B. einige derartiger Anekdoten, vgl. das genannte Blatt S. 77, 200.

Komposition weltlicher Musik in der Tat nicht gefehlt haben. Wenn er sich dennoch von dieser Seite der Betätigung fast gänzlich fernhielt, so kann man das nur zum Teil durch seine kirchliche Stellung erklärlich finden, zum Teil müssen wir wohl nach einem anderen inneren Grunde suchen. Ein solcher findet sich vielleicht aus den Kompositionen selbst. Schnabels Talent reichte für die große Form, wie sie etwa die Symphonie verlangt, nicht aus. Dieser Tatsache können wir bei den Kirchenkompositionen des Meisters auf Schritt und Tritt nachgehen, größeren Stücken bleibt Schnabel am meisten schuldig. Es fehlt ihm das Vermögen, musikalische Gedanken ausgeprägt zu charakterisieren. Es fehlt ihm auch an Großzügigkeit im Disponieren umfangreicherer Tonstücke. Schaffte bei größeren Vokalstücken der Text noch einen gewissen, oft nur äußerlichen Rückhalt, so mußte bei Schöpfungen absoluter Musik dieses Versagen des Könnens sich noch mehr fühlbar machen. Dem Breslauer Herold Beethovenschen Geistes wird dieser Mangel seiner Fähigkeit auf die Dauer nicht verborgen geblieben sein, und so dürfen wir vielleicht annehmen, daß Schnabel es bewußterweise aufgab, ein Feld zu bebauen, wo ihm wenig Ruhm erwachsen konnte.

Fétis[1], der gelegentlich recht treffende Urteile bringt, sagt über den Komponisten Schnabel folgendes:

Ce que j'ai vu de ses ouvrages m'a prouvé qu'il écrivait avec pureté et que sa pensée est général douce, noble et gracieuse, mais qu'elle manque de nerf et d'originalité.

Mit diesen wenigen Worten ist die gute wie die schlechte Seite Schnabelscher Werke in der Tat recht angemessen gekennzeichnet. Kürzere Stücke gelingen dem Komponisten in der Regel ganz gut. Seinen Themen eignet eine abgerundete Melodik, die zum Teil sehr stark von Mozartschem Geiste beeinflußt wird; der Satz ist fließend und von einer etwas süßen Weichheit, welche durch die oft an Spohr gemahnende Neigung zu chromatischen Verbindungen noch unterstrichen wird. So tragen kürzere Sätzchen in ihrer meist liedförmigen Struktur den Charakter einer liebenswürdigen Ruhe, der man sich gern hingibt. Demgegenüber steht eine auf die Dauer ermüdende Gleichförmigkeit in der Verwendung der Kunstmittel. Der Komponist kommt nie über denselben Ideenkreis hinaus. Gewisse Tonverbindungen und billigste Modulationen, die zur Manier geworden sind, kehren immer wieder. Dieser Mangel an Eigenart macht sich allenthalben,

[1] Fétis, Biogr. univ. d. Musiciens VII, 485.

besonders aber bei Stücken fühlbar, die der Komposition größere Schwierigkeiten entgegensetzen. Hier bewirkt das Fehlen wirklicher Tiefe der Konzeption eine oft ganz äußerliche Verbindung von Einzelphrasen.

Es wäre indessen ungerechtfertigt, wollte man sich mit einer derartigen Betrachtung unseres Komponisten vom rein musikalischen Standpunkte aus zufriedengeben, wollte man ihn nicht auch, und in erster Linie, in dem Rahmen beurteilen, aus dem heraus seine Kompositionen entstanden sind, der kirchlichen Kultmusik seiner Zeit. Als schlesischem Kirchenkomponisten können unserem Meister große Verdienste nicht abgesprochen werden, nicht etwa, als ob Schnabel uns heute noch dasselbe sagen könnte, als er unseren Vorfahren vor 100 Jahren gesagt hat, wohl aber als zielbewußter Reformator, als Rufer im Kampf gegen die Opernpraxis in der Kirche. Die Hoffnung, die Schnabels Kontrakt ausspricht »auf eine bessere Kirchen-Musik als die zeitherige gewesen«, hat sich in der Tat erfüllt. Die Symphonie und Arie der Oper, überhaupt die allzugroße Bevorzugung des Sologesanges machten einer würdigeren Richtung Platz, die bewußterweise ernste kirchliche Kunst anstrebte.

Die Messen.

Die Form der Meßkompositionen hat im Laufe der Jahrhunderte sich in verschiedenster Weise gewandelt. Die alte Choralmesse war gewissermaßen aus dem Gottesdienst herausgewachsen, und auch die Messe der nächsten Musikepoche, die in der klassischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte, war im engen Zusammenhange mit dem kirchlichen Kult entstanden, erst das 17. Jahrhundert brachte einen der Kirche selbst fremden Ton in den Gottesdienst hinein. Hatte die einfache Faktur des gregorianischen Chorals der ganzen Messe eine gedrängte Einheitlichkeit gegeben, hatte auch die ungleich reichere musikalische Ausstattung des 16. Jahrhunderts in ihrer keuschen Kunst die durch den Text gebotenen Unterschiede eher überbrückt als unterstrichen, so brachte das 17. Jahrhundert, das Eindringen des konzertierenden Stils mit seiner stärkeren Betonung des Subjektiven immer größere Variabilität in die Meßkomposition. Die einzelnen Sätze und Wortgruppen der Messe zeigten in ihrer Vertonung immer größere Abweichungen voneinander, das ergab dann oft eine wenig erfreuliche Zerstückelung.

Eine feierliche Messe von Leonardo Leo, *Missa a cinque voci*

concertato[1], weist im Gloria 14 durch Takt, Tonart und Tempo verschiedene Unterabteilungen auf. Mag es sich auch hier um eine besonders ausgedehnte Komposition des Gloriatextes handeln, so zeigen doch fast alle größeren Messen des 17. und 18. Jahrhunderts, daß 5 Unterteile des Gloria (vgl. Clements Messen) etwas ganz Gewöhnliches, bis zu 9 und 10 Teile nicht eben selten sind. Natürlich kamen bei kleineren Messen auch gedrängtere Formen vor.

Walther Müller hat in seinen verdienstlichen Untersuchungen über Hasses Messen[2] festgestellt, daß sich bei diesem Komponisten das Gloria gewöhnlich auf 5, das Credo auf 3 Teile beschränkt. Auch das würde ein Vorzug Hassescher Meßkompositionen sein, denn daß wir Sätze von einem Umfange wie das oben erwähnte Gloria Leonardo Leos schon aus rituellen Gründen ablehnen müssen, versteht sich von selbst.

Demgegenüber hat Schnabel sich bei seinen Messen ohne Ausnahme einer knappen und so den kirchlichen Forderungen entsprechenden Form befleißigt. Seine Messe hat folgende äußere Gestalt:

Kyrie
Gloria — *Gloria*; *Qui tollis*; *Quoniam*.
Credo — *Credo*; *Et incarnatus* (*Crucifixus*); *Et resurrexit*.
Sanctus — *Sanctus*; *Pleni*.
Benedictus — *Benedictus*; *Hosanna*.
Agnus — *Agnus*; *Dona*.

Von diesem Schema gibt es bei Schnabel nur wenig Abweichungen, die etwa darin bestehen, daß das Gloria auf jede äußere Unterteilung verzichtet, daß Sanctus und Benedictus zusammenhängen und andere Kleinigkeiten.

In gleicher Weise regelmäßig verfährt der Komponist mit der Wahl der Tonarten. Wir können auch dafür ein Gesetz aufstellen, das fast immer gewahrt bleibt.

Das Kyrie moduliert bei den Worten *Christe eleison* nach der Oberquint oder, in Moll, nach der parallelen Tonart.

Im Gloria findet sich bei den Worten *Qui tollis* vorzugsweise die parallele Molltonart.

Bei dem sonst dem Gloria gleichgebauten Credo steht der Mittelsatz, das *Et incarnatus* (*Crucifixus*), meist in der Unterquint.

---

[1] Partitur, hds., im I. f. K.

[2] W. Müller, Hasse als Kirchenkomponist, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, S. 52.

Das Sanctus steht gewöhnlich in der Haupttonart, wie auch das anschließende *Pleni sunt coeli*.

Das Benedictus, das ja im allgemeinen von den Komponisten schon durch eine weichere Melodik herausgehoben wird, ist bei Schnabel auch durch die Wahl der Tonart unterschieden. Die Haupttonart ist selten, es kommen Ober- und Unterquint oder die verwandte Molltonart vermischt vor.

Im Agnus wird durchgängig die parallele Molltonart verwendet, während das *Dona nobis pacem* wieder auf die Haupttonart zurückgreift.

Bei 3 Messen (Nr. 4, 6, 83 d. W.) legt Schnabel von vornherein zwei Tonarten zugrunde, so in der Messe in H und D, F und D, E und A. Hier ist vielleicht noch zu bemerken, daß bei den beiden letztgenannten nur das Kyrie aus F bezw. aus E ist, alles andere aber sich auf die Tonarten D bezw. A bezieht.

Während so Schnabel in der Wahl der Tonarten, wie im ganzen Aufbau seiner Messen sehr einheitlich verfährt, sind thematische Verbindungen der einzelnen Meßteile, wie Müller sie u. a. bei Hasse nachweist, nicht vorhanden[1].

Der Stil Hasses und seiner Zeit liegt Schnabel überhaupt sonst ferner. Darauf hinzuweisen scheint geboten, weil sowohl die Berliner als auch die Leipziger Musikalische Zeitung in Schnabels Kompositionen Hassesche Anklänge zu finden glauben[2]. Davon wird weniger die Rede sein können, wohl aber werden wir sehr häufig an Haydn und Mozart erinnert. Das ist auch durchaus erklärlich, weil der Breslauer Kapellmeister, wie seine Programme zeigten, die genannten Klassiker sehr genau kannte und sich an ihnen besonders gebildet hat.

Im Gegensatz zu den Komponisten der italienischen Opernpraxis, bei denen innerhalb der Messe eine Reihe selbständiger Sologesangstücke vorkamen, sind schon bei Haydn und Mozart solche Solostücke nicht mehr die Regel, sondern kommen nur ausnahmsweise vor; bei Schnabel hören sie ganz auf. Die kurzen Unterbrechungen des Chors durch eingestreute Vokalsoli haben nur den Zweck, einen Wechsel in der Klangfarbe zu bewirken.

Die Besetzung des Orchesters ist bei Schnabel verhältnismäßig stark. Neben dem Streichkörper sind fast immer besetzt 2 Oboen oder Klarinetten, oft auch beides, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,

[1] Vgl. Müller, a. a. O. S. 54 ff.

[2] Berl. Mus. Ztg. 1827, S. 621. Leipziger Mus. Ztg. 1830, Jahrg. 32, S. 184.

3 Posaunen, Pauken und Orgel. Gelegentlich treten dazu noch Flöten. Diese starke Besetzung ist jedoch nicht immer unumgänglich zur Aufführung erforderlich, Fagotte, Trompeten, Posaunen und Pauken sind oft mehr oder weniger ad libitum gedacht. Besonders hervorzuheben ist die Besetzung der As-dur-Messe, die 4 Hörner, sowie die der Messe in A und E, die 3 Hörner neben den übrigen Instrumenten gebraucht.

Ein Überblick des Verzeichnisses der Kompositionen wird zeigen, daß wir das von den Messen Gesagte auch auf die Instrumentation der sonstigen Kirchenmusik Schnabels ausdehnen können.

Im allgemeinen wird man noch eine gewisse besondere Berücksichtigung der Bläser wahrnehmen. Schnabel liebt es, abgesehen von einigen Stücken (Nr. 119, 145 d.W.), wo er sich zu bestimmten Zwecken nur der Bläser als Begleitung bedient, auch sonst einzelne Bläsergruppen obligat zu behandeln[1].

So wird in der Messe aus F und D das Qui tollis durch folgende Holzbläserstelle eingeleitet:



[1] Es wird hier am Platze sein, auf einen italienischen Komponisten derselben Zeit, Simon Mayr, hinzuweisen, bei dem Ludwig Schiedermair, wenn

Die Messe in E und A beginnt mit 3 obligaten Hörnern in folgender Weise:



Neben solchen Stellen finden sich auch andere, wo nur ein Blasinstrument sich solistisch betätigt. In der Messe aus C (Nr. 2 d. W.) stimmt die Altposaune allein unter diskreter Begleitung der Streicher das Thema des Kyrie an:



Rein konzertierende Stellen finden sich für Bläser seltener. Die Messe aus F-moll (Nr. 7 d. W.) hat ein solches Klarinettensolo, das jedoch, zumal beim Sanctus, recht äußerlich wirkt. Wir können vielleicht annehmen, daß Schnabel hier seinem gleichfalls am Dome angestellten Bruder Michael, der ein ausgezeichneter Klarinettist war, einige Zugeständnisse machte.

Gehen wir im folgenden auf einzelne Stücke aus den Messen näher ein.

Die Musikbeilage bringt unter Nr. 12 das *Kyrie* aus der Messe in F-moll. Dieser Satz gehört zu den besten Stücken Schnabels

---

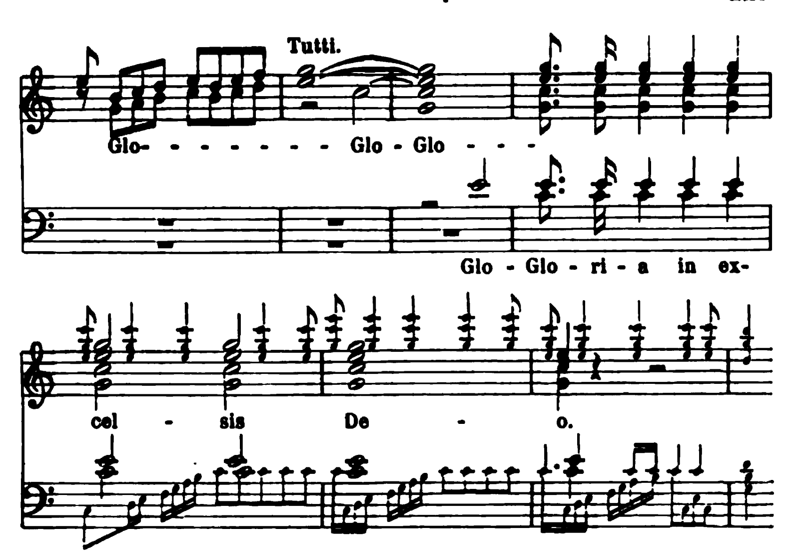
auch auf breiterer Basis, eine ähnliche Behandlung der Blasinstrumente findet. Kirchenmusikal. Jahrbuch, 21. Jahrg., 1908, S. 157.

und gibt zugleich ein gutes Bild von der Art, wie der Komponist seine Kyriesätze anlegte. Da die Haupttonart hier F-moll ist, so steht der Mittelsatz, das *Christe*, in As-dur. Im knappen Umfange von 69 Takten trägt der Chor die drei Anrufe vor. Nur beim Beginn des *Christe,* wo das dunkle Moll dem zuversichtlicheren Dur-Charakter Platz macht, finden sich zwei kurze Solostellen des Sopran und Tenor. Über dem ganzen Satze liegt eine gefaßte Ergebung, andererseits aber auch eine Eindringlichkeit, die mit dem gangartig aufstrebenden Thema und dem bittenden, durch das ganze Stück festgehaltenen Rhythmus ♩. ♪♪♪ dem *Kyrie eleison*-Text vollauf gerecht wird.

Was die Satztechnik anlangt, so zeigt sich hierbei die schon oben angedeutete Neigung Schnabels zur Chromatik und, was weniger gefallen kann, eine häufige Verwendung von verminderten Akkorden, die etwas weichlich wirken, aber ebenfalls zu Schnabels Wesen gehören.

Weniger günstig steht es mit dem Gloria und Credo. Das Gloria beginnt in der Regel kräftig im Allegro-Tempo mit dem Tutti der Stimmen und Instrumente im homophonen Satze. Zuweilen findet sich eine kurze instrumentale Einleitung. Diesen Gebrauch haben wir z. B. in der Messe aus C-dur mit der Altposaune. Hier läßt der Komponist auch die Stimmen nicht im Tutti einsetzen, sondern es beginnt der zweigeteilte Solosopran ohne jegliche Begleitung, dem sich dann die anderen Stimmen im Tutti der Reihe nach, der Alt ebenfalls geteilt, in breiten Akkorden anschließen.



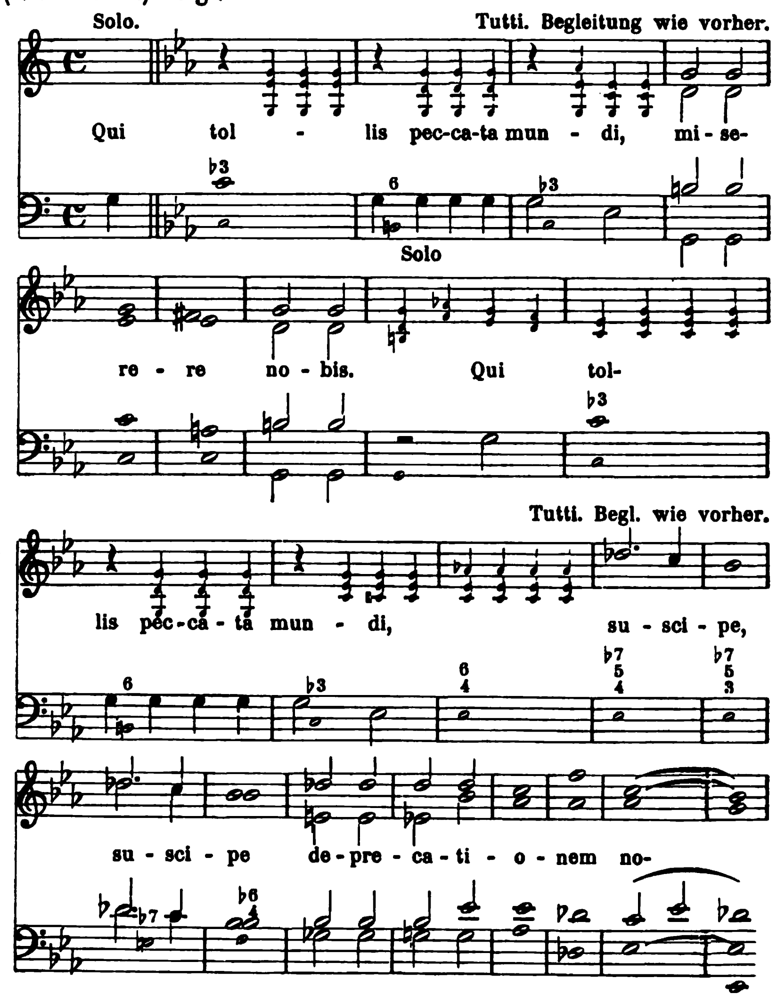


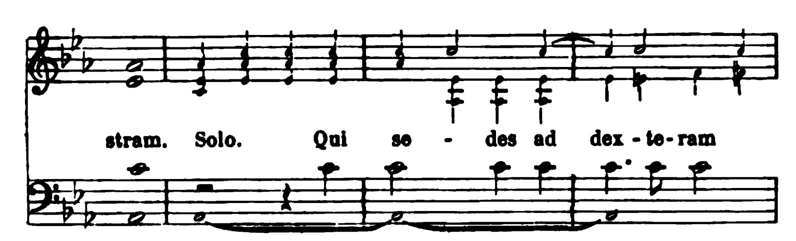
Den Anfang der Vokalstimmen können wir uns als prunkvolle Einleitung des Gloria wohl gefallen lassen; das Orchestervorspiel macht dagegen einen etwas dürftigen Eindruck, es ist so der Typ der Schnabelschen Jubelmusik, wie wir sie immer wieder finden.

Beim »*adoramus te*« bringt der Komponist des öfteren einen kurzen a capella-Satz, in dem sich zuweilen recht hübsche, wenn auch einfache Akkordverbindungen finden. Das folgende Beispiel ist aus der Messe in F und D (Nr. 6 d. W.).



In dieser Weise den Text mehr oder weniger charakterisierend geht es dann weiter. Der Mittelsatz des Gloria enthält das *Qui tollis.* Über die Tonarten wurde schon oben gesprochen, in der Form bleibt sich Schnabel auch fast ausnahmslos gleich: eine Solostimme singt die Worte *Qui tollis*, worauf der Chor mit dem *miserere nobis* bezw. *suscipe deprecationem* einfällt. Diese Art des Wechselgesanges liegt ja im kirchlichen Ritus begründet; musikalisch sind solche Stellen ebenfalls mit der größten Einfachheit entworfen, wie das folgende *Qui tollis* aus der Messe in C (Nr. 2 d. W.) zeigt.

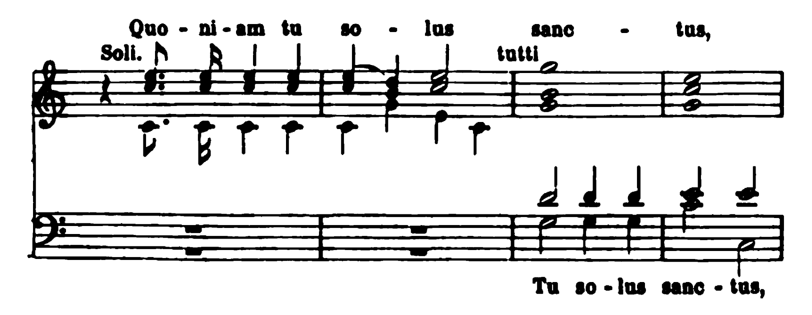




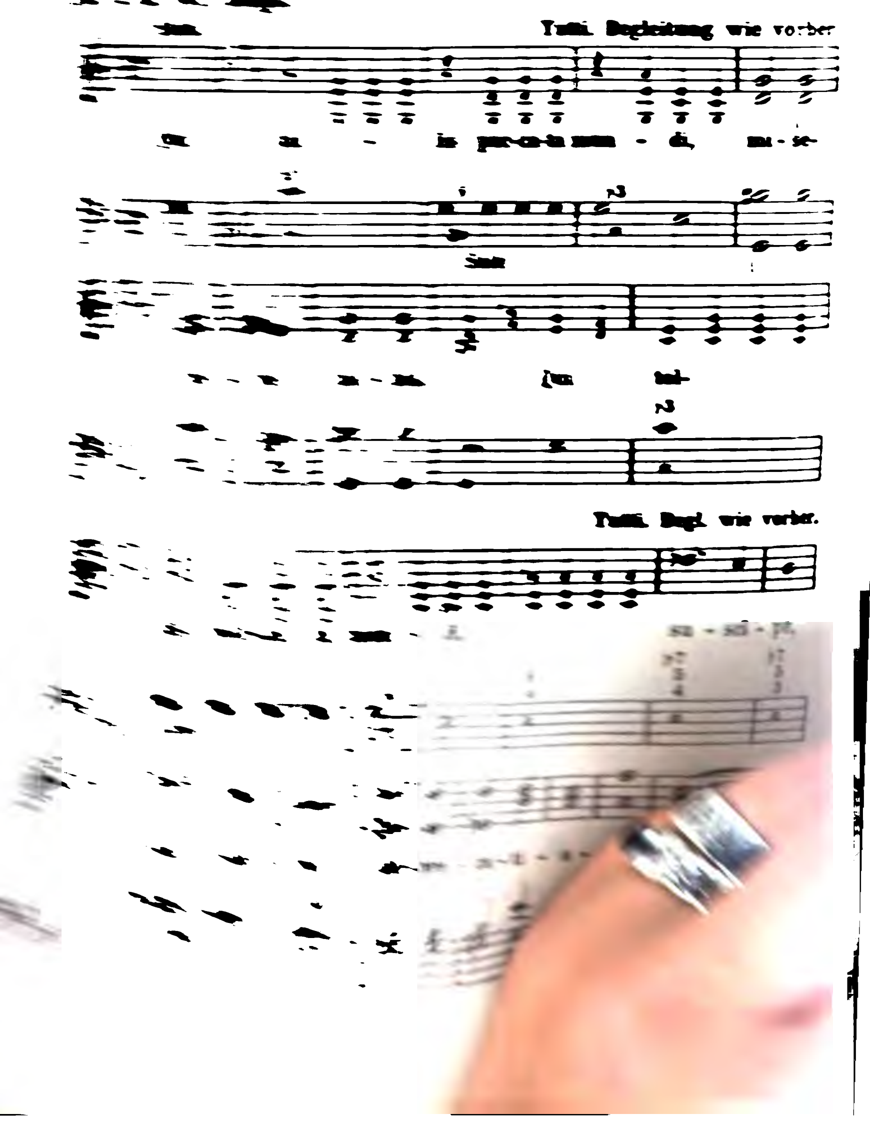


Diese kleinen Mittelsätze des Gloria atmen eine recht kirchliche Stimmung und Weihe. Sie sind aber auch die eigentlichen Glanzpunkte Schnabelscher Gloriasätze, das übrige verläuft immer ziemlich matt.

Mit dem *Quoniam tu solus* wird das Tempo des Anfangs wieder aufgenommen; wenn sich die Bezeichnung Tempo primo auch nicht immer ausdrücklich findet, so ist sie doch meist ohne weiteres zu ergänzen. Der Charakter des Schlußsatzes oder, wie wir oft sagen, der Mangel an Charakter, entspricht dem Vordersatze. Das in der zuletzt genannten Messe aus C auf obiges *Qui tollis* folgende *Quoniam* läßt beispielsweise an Dürftigkeit der Erfindung nichts zu wünschen übrig, wie das folgende Beispiel, das nur die Gesangsstimmen wiedergibt, zeigen kann. Auf das jedesmalige Tutti setzt auch das Orchester ein.



[illegible] Weise den Text mehr oder weniger charakterisie-[illegible]. Der Mittelsatz des Gloria enthält das [illegible]. Über die [illegible] wurde schon oben gesprochen. [illegible] Schnabel auch fast ausnahmslos gleich: [illegible] die Worte *Qui tollis*, worauf der Chor [illegible] *suscipe deprecationem* einfällt. Diese [illegible] liegt ja im kirchlichen Ritus begründet: [illegible] Stellen ebenfalls mit der größten Einfach-[illegible] das folgende *Qui tollis* aus der Messe in C [illegible]

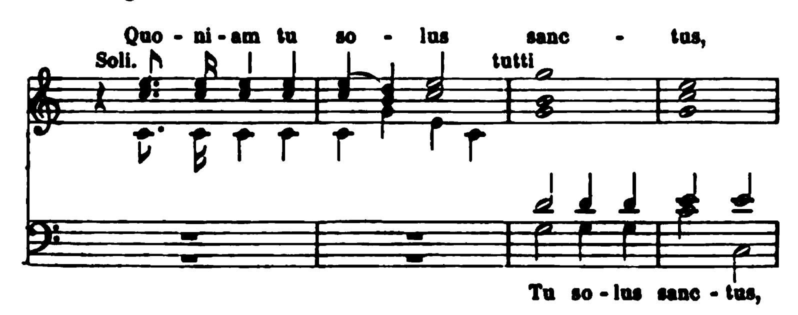






Diese kleinen Mittelsätze des Gloria atmen eine recht kirchliche Stimmung und Weihe. Sie sind aber auch die eigentlichen Glanzpunkte Schnabelscher Gloriasätze, das übrige verläuft immer ziemlich matt.

Mit dem *Quoniam tu solus* wird das Tempo des Anfangs wieder aufgenommen; wenn sich die Bezeichnung Tempo primo auch nicht immer ausdrücklich findet, so ist sie doch meist ohne weiteres zu ergänzen. Der Charakter des Schlußsatzes oder, wie wir oft sagen, der Mangel an Charakter, entspricht dem Vordersatze. Das in der zuletzt genannten Messe aus C auf obiges *Qui tollis* folgende *Quoniam* läßt beispielsweise an Dürftigkeit der Erfindung nichts zu wünschen übrig, wie das folgende Beispiel, das nur die Gesangsstimmen wiedergibt, zeigen kann. Auf das jedesmalige Tutti setzt auch das Orchester ein.



Was hier zuletzt von dieser einen Messe gesagt wird, stimmt mehr oder weniger für alle Schnabelschen Messen: die kürzeren Stücke sind besser gelungen als die längeren. Schnabel hat sich zwar, wie oben gesagt wurde, mit Erfolg bemüht, dem Gloria- und Credosatze eine möglichst knappe und zusammengeraffte Form zu geben, die musikalische Charakterisierung ist dabei meist zu kurz gekommen.

Bei der Komposition des Sanctus schließt sich Schnabel im ersten Teile, dem eigentlichen Sanctus, streng an den Text an: dreimal ruft der Chor das »Heilig« aus. Meist ist dieser erste Teil auf ein Crescendo zugearbeitet, dessen Höhepunkt die Worte *Domine Deus Sabaoth* bilden, worauf gleich der Jubel des *Pleni sunt coeli* einfällt. Von dem etwas verfehlten Sanctus in der F-moll-Messe abgesehen, dessen deplaciertes Klarinettensolo wir schon erwähnten, sind die Sanctussätze der besseren Messen recht wohl gelungen. Die knappe, dreiteilige Form, die durch den Text vorgezeichnet ist, weiß Schnabel musikalisch oft recht angemessen auszufüllen. Folgendes kurz skizzierte Beispiel zeigt uns das Sanctus aus der Messe in H und D (Nr. 83 d. W.).





Die Moll-Tonart, der unisone Chor mit der ostinaten, im staccato gehaltenen Begleitfigur der Instrumente, die nicht gewöhnliche Führung der einfachen Melodielinie, die in steter Steigerung das erstemal auf Ais, das zweitemal auf H und schließlich auf D endet, das alles zusammen mit der gesuchten Harmoniesierung ergibt eine gewisse herbe Größe. Bei den Worten *Domine Deus* wird der Chor wiederum vierstimmig, und das Orchester begleitet die letzten Takte mit einer rauschenden fanfarenartigen Begleitung.

Gegenüber solchen Sanctussätzen fallen die Vertonungen des *Pleni sunt coeli* in der Regel sehr stark ab. Wie wir schon oben darauf hingewiesen haben, ist die Musik, die Schnabel bei den freudigen Stellen des Meßtextes gebraucht, ziemlich konventionell. Alltägliche Phrasen, wie sie das Rüstzeug damaliger

Komposition weltlicher Musik in der Tat nicht gefehlt haben. Wenn er sich dennoch von dieser Seite der Betätigung fast gänzlich fernhielt, so kann man das nur zum Teil durch seine kirchliche Stellung erklärlich finden, zum Teil müssen wir wohl nach einem anderen inneren Grunde suchen. Ein solcher findet sich vielleicht aus den Kompositionen selbst. Schnabels Talent reichte für die große Form, wie sie etwa die Symphonie verlangt, nicht aus. Dieser Tatsache können wir bei den Kirchenkompositionen des Meisters auf Schritt und Tritt nachgehen, größeren Stücken bleibt Schnabel am meisten schuldig. Es fehlt ihm das Vermögen, musikalische Gedanken ausgeprägt zu charakterisieren. Es fehlt ihm auch an Großzügigkeit im Disponieren umfangreicherer Tonstücke. Schaffte bei größeren Vokalstücken der Text noch einen gewissen, oft nur äußerlichen Rückhalt, so mußte bei Schöpfungen absoluter Musik dieses Versagen des Könnens sich noch mehr fühlbar machen. Dem Breslauer Herold Beethovenschen Geistes wird dieser Mangel seiner Fähigkeit auf die Dauer nicht verborgen geblieben sein, und so dürfen wir vielleicht annehmen, daß Schnabel es bewußterweise aufgab, ein Feld zu bebauen, wo ihm wenig Ruhm erwachsen konnte.

Fétis[1], der gelegentlich recht treffende Urteile bringt, sagt über den Komponisten Schnabel folgendes:

Ce que j'ai vu de ses ouvrages m'a prouvé qu'il écrivait avec pureté et que sa pensée est général douce, noble et gracieuse, mais qu'elle manque de nerf et d'originalité.

Mit diesen wenigen Worten ist die gute wie die schlechte Seite Schnabelscher Werke in der Tat recht angemessen gekennzeichnet. Kürzere Stücke gelingen dem Komponisten in der Regel ganz gut. Seinen Themen eignet eine abgerundete Melodik, die zum Teil sehr stark von Mozartschem Geiste beeinflußt wird; der Satz ist fließend und von einer etwas süßen Weichheit, welche durch die oft an Spohr gemahnende Neigung zu chromatischen Verbindungen noch unterstrichen wird. So tragen kürzere Sätzchen in ihrer meist liedförmigen Struktur den Charakter einer liebenswürdigen Ruhe, der man sich gern hingibt. Demgegenüber steht eine auf die Dauer ermüdende Gleichförmigkeit in der Verwendung der Kunstmittel. Der Komponist kommt nie über denselben Ideenkreis hinaus. Gewisse Tonverbindungen und billigste Modulationen, die zur Manier geworden sind, kehren immer wieder. Dieser Mangel an Eigenart macht sich allenthalben,

[1] Fétis, Biogr. univ. d. Musiciens VII, 485.

besonders aber bei Stücken fühlbar, die der Komposition größere Schwierigkeiten entgegensetzen. Hier bewirkt das Fehlen wirklicher Tiefe der Konzeption eine oft ganz äußerliche Verbindung von Einzelphrasen.

Es wäre indessen ungerechtfertigt, wollte man sich mit einer derartigen Betrachtung unseres Komponisten vom rein musikalischen Standpunkte aus zufriedengeben, wollte man ihn nicht auch, und in erster Linie, in dem Rahmen beurteilen, aus dem heraus seine Kompositionen entstanden sind, der kirchlichen Kultmusik seiner Zeit. Als schlesischem Kirchenkomponisten können unserem Meister große Verdienste nicht abgesprochen werden, nicht etwa, als ob Schnabel uns heute noch dasselbe sagen könnte, als er unseren Vorfahren vor 100 Jahren gesagt hat, wohl aber als zielbewußter Reformator, als Rufer im Kampf gegen die Opernpraxis in der Kirche. Die Hoffnung, die Schnabels Kontrakt ausspricht »auf eine bessere Kirchen-Musik als die zeitherige gewesen«, hat sich in der Tat erfüllt. Die Symphonie und Arie der Oper, überhaupt die allzugroße Bevorzugung des Sologesanges machten einer würdigeren Richtung Platz, die bewußterweise ernste kirchliche Kunst anstrebte.

Die Messen.

Die Form der Meßkompositionen hat im Laufe der Jahrhunderte sich in verschiedenster Weise gewandelt. Die alte Choralmesse war gewissermaßen aus dem Gottesdienst herausgewachsen, und auch die Messe der nächsten Musikepoche, die in der klassischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte, war im engen Zusammenhange mit dem kirchlichen Kult entstanden, erst das 17. Jahrhundert brachte einen der Kirche selbst fremden Ton in den Gottesdienst hinein. Hatte die einfache Faktur des gregorianischen Chorals der ganzen Messe eine gedrängte Einheitlichkeit gegeben, hatte auch die ungleich reichere musikalische Ausstattung des 16. Jahrhunderts in ihrer keuschen Kunst die durch den Text gebotenen Unterschiede eher überbrückt als unterstrichen, so brachte das 17. Jahrhundert, das Eindringen des konzertierenden Stils mit seiner stärkeren Betonung des Subjektiven immer größere Variabilität in die Meßkomposition. Die einzelnen Sätze und Wortgruppen der Messe zeigten in ihrer Vertonung immer größere Abweichungen voneinander, das ergab dann oft eine wenig erfreuliche Zerstückelung.

Eine feierliche Messe von Leonardo Leo, *Missa a cinque voci*

concertato[1], weist im Gloria 11 durch Takt, Tonart und Tempo verschiedene Unterabteilungen auf. Mag es sich auch hier um eine besonders ausgedehnte Komposition des Gloriatextes handeln, so zeigen doch fast alle größeren Messen des 17. und 18. Jahrhunderts, daß 5 Unterteile des Gloria (vgl. Clements Messen) etwas ganz Gewöhnliches, bis zu 9 und 10 Teile nicht eben selten sind. Natürlich kamen bei kleineren Messen auch gedrängtere Formen vor.

Walther Müller hat in seinen verdienstlichen Untersuchungen über Hasses Messen[2] festgestellt, daß sich bei diesem Komponisten das Gloria gewöhnlich auf 5, das Credo auf 3 Teile beschränkt. Auch das würde ein Vorzug Hassescher Meßkompositionen sein, denn daß wir Sätze von einem Umfange wie das oben erwähnte Gloria Leonardo Leos schon aus rituellen Gründen ablehnen müssen, versteht sich von selbst.

Demgegenüber hat Schnabel sich bei seinen Messen ohne Ausnahme einer knappen und so den kirchlichen Forderungen entsprechenden Form befleißigt. Seine Messe hat folgende äußere Gestalt:

Kyrie
Gloria — *Gloria*; *Qui tollis*; *Quoniam.*
Credo — *Credo*; *Et incarnatus* (*Crucifixus*); *Et resurrexit.*
Sanctus — *Sanctus*; *Pleni.*
Benedictus — *Benedictus*; *Hosanna.*
Agnus — *Agnus*; *Dona.*

Von diesem Schema gibt es bei Schnabel nur wenig Abweichungen, die etwa darin bestehen, daß das Gloria auf jede äußere Unterteilung verzichtet, daß Sanctus und Benedictus zusammenhängen und andere Kleinigkeiten.

In gleicher Weise regelmäßig verfährt der Komponist mit der Wahl der Tonarten. Wir können auch dafür ein Gesetz aufstellen, das fast immer gewahrt bleibt.

Das Kyrie moduliert bei den Worten *Christe eleison* nach der Oberquint oder, in Moll, nach der parallelen Tonart.

Im Gloria findet sich bei den Worten *Qui tollis* vorzugsweise die parallele Molltonart.

Bei dem sonst dem Gloria gleichgebauten Credo steht der Mittelsatz, das *Et incarnatus* (*Crucifixus*), meist in der Unterquint.

---

[1] Partitur, hds., im I. f. K.

[2] W. Müller, Hasse als Kirchenkomponist, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, S. 88.

Das Sanctus steht gewöhnlich in der Haupttonart, wie auch das anschließende *Pleni sunt coeli.*

Das Benedictus, das ja im allgemeinen von den Komponisten schon durch eine weichere Melodik herausgehoben wird, ist bei Schnabel auch durch die Wahl der Tonart unterschieden. Die Haupttonart ist selten, es kommen Ober- und Unterquint oder die verwandte Molltonart vermischt vor.

Im Agnus wird durchgängig die parallele Molltonart verwendet, während das *Dona nobis pacem* wieder auf die Haupttonart zurückgreift.

Bei 3 Messen (Nr. 4, 6, 83 d. W.) legt Schnabel von vornherein zwei Tonarten zugrunde, so in der Messe in H und D, F und D, E und A. Hier ist vielleicht noch zu bemerken, daß bei den beiden letztgenannten nur das Kyrie aus F bezw. aus E ist, alles andere aber sich auf die Tonarten D bezw. A bezieht.

Während so Schnabel in der Wahl der Tonarten, wie im ganzen Aufbau seiner Messen sehr einheitlich verfährt, sind thematische Verbindungen der einzelnen Meßteile, wie Müller sie u. a. bei Hasse nachweist, nicht vorhanden[1].

Der Stil Hasses und seiner Zeit liegt Schnabel überhaupt sonst ferner. Darauf hinzuweisen scheint geboten, weil sowohl die Berliner als auch die Leipziger Musikalische Zeitung in Schnabels Kompositionen Hassesche Anklänge zu finden glauben[2]. Davon wird weniger die Rede sein können, wohl aber werden wir sehr häufig an Haydn und Mozart erinnert. Das ist auch durchaus erklärlich, weil der Breslauer Kapellmeister, wie seine Programme zeigten, die genannten Klassiker sehr genau kannte und sich an ihnen besonders gebildet hat.

Im Gegensatz zu den Komponisten der italienischen Opernpraxis, bei denen innerhalb der Messe eine Reihe selbständiger Sologesangstücke vorkamen, sind schon bei Haydn und Mozart solche Solostücke nicht mehr die Regel, sondern kommen nur ausnahmsweise vor; bei Schnabel hören sie ganz auf. Die kurzen Unterbrechungen des Chors durch eingestreute Vokalsoli haben nur den Zweck, einen Wechsel in der Klangfarbe zu bewirken.

Die Besetzung des Orchesters ist bei Schnabel verhältnismäßig stark. Neben dem Streichkörper sind fast immer besetzt 2 Oboen oder Klarinetten, oft auch beides, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,

[1] Vgl. Müller, a. a. O. S. 54 ff.

[2] Berl. Mus. Ztg. 1827, S. 621. Leipziger Mus. Ztg. 1830, Jahrg. 32, S. 184.

3 Posaunen, Pauken und Orgel. Gelegentlich treten dazu noch Flöten. Diese starke Besetzung ist jedoch nicht immer unumgänglich zur Aufführung erforderlich, Fagotte, Trompeten, Posaunen und Pauken sind oft mehr oder weniger ad libitum gedacht. Besonders hervorzuheben ist die Besetzung der As-dur-Messe, die 4 Hörner, sowie die der Messe in A und E, die 3 Hörner neben den übrigen Instrumenten gebraucht.

Ein Überblick des Verzeichnisses der Kompositionen wird zeigen, daß wir das von den Messen Gesagte auch auf die Instrumentation der sonstigen Kirchenmusik Schnabels ausdehnen können.

Im allgemeinen wird man noch eine gewisse besondere Berücksichtigung der Bläser wahrnehmen. Schnabel liebt es, abgesehen von einigen Stücken (Nr. 119, 145 d.W.), wo er sich zu bestimmten Zwecken nur der Bläser als Begleitung bedient, auch sonst einzelne Bläsergruppen obligat zu behandeln[1].

So wird in der Messe aus F und D das Qui tollis durch folgende Holzbläserstelle eingeleitet:



[1] Es wird hier am Platze sein, auf einen italienischen Komponisten derselben Zeit, Simon Mayr, hinzuweisen, bei dem Ludwig Schiedermair, wenn

Die Messe in E und A beginnt mit 3 obligaten Hörnern in folgender Weise:



Neben solchen Stellen finden sich auch andere, wo nur ein Blasinstrument sich solistisch betätigt. In der Messe aus C (Nr. 2 d. W.) stimmt die Altposaune allein unter diskreter Begleitung der Streicher das Thema des Kyrie an:



Rein konzertierende Stellen finden sich für Bläser seltener. Die Messe aus F-moll (Nr. 7 d. W.) hat ein solches Klarinettensolo, das jedoch, zumal beim Sanctus, recht äußerlich wirkt. Wir können vielleicht annehmen, daß Schnabel hier seinem gleichfalls am Dome angestellten Bruder Michael, der ein ausgezeichneter Klarinettist war, einige Zugeständnisse machte.

Gehen wir im folgenden auf einzelne Stücke aus den Messen näher ein.

Die Musikbeilage bringt unter Nr. 12 das *Kyrie* aus der Messe in F-moll. Dieser Satz gehört zu den besten Stücken Schnabels

---

auch auf breiterer Basis, eine ähnliche Behandlung der Blasinstrumente findet. Kirchenmusikal. Jahrbuch, 21. Jahrg., 1908, S. 157.

des Textes nachzukommen; ein Gleiches findet sich an der genannten Textstelle auch bei Schnabel; allerdings muß man hier daran denken, daß derartige Stellen sich in sehr vielen Passionsoratorien finden.

Wir dürften nicht fehlgehen, wenn wir diese Übereinstimmungen, deren noch eine ganze Reihe anzuführen wären, darauf zurückführen, daß eben Schnabel die Kompositionen Clements kannte. Das ist um so mehr anzunehmen, weil Clements Karwochenmusik bis zum Dienstantritt Schnabels wohl im Gebrauch gewesen ist. Im ganzen betrachtet macht ja nun die Schnabelsche Musik gegenüber der seines Vorgängers einen weitaus günstigeren Eindruck; wenn man auch Clements Responsorien manche hübsche Stelle nicht absprechen kann, so war eben Schnabel der bessere Kenner des Satzes, und es wird verständlich sein, wenn seine Musik zu ihrer Zeit, zumal sie deren Geschmack entsprach, eine große Wirkung auslöste. Uns stört heute die manchmal opernhafte Melodienführung, die gerade mit dem Ernst der Karwoche in Kontrast gerät. Man wird daran zu denken haben, daß Schnabel damals infolge seiner Theatertätigkeit (die Kompositionen gehören ins Jahr 1805) die Theateraufmachung etwas in den Gliedern lag. Als »einzig und unübertroffen«, wie Hoffmann diese Stücke nennt, werden wir sie kaum bezeichnen können.

Von den übrigen zahlreichen kirchlichen Stücken sollen hier nur noch die Hymnen einer kurzen Besprechung unterzogen werden, da sie eine gewisse Sonderstellung einnehmen.

Das entschiedene Talent Schnabels für kleinere Formen wird erklärlich erscheinen lassen, wenn der Komponist sich mit Stücken liedförmigen Charakters bei weitem besser abfand als mit größeren Sätzen. So mußte ihm die Hymnenkomposition besser als manches andere liegen.

In der Tat hat Schnabel mit seinen Hymnen eine Form geschaffen, die als solche vorbildlich genannt werden darf. Der Komponist greift auf das mehrstimmige Kirchenlied zurück. Ein 4stimmiger, homophon gehaltener Chorsatz über den strophisch gegliederten Text wird durch ein kurzes Ritornell der Instrumente eingeleitet, das an den Enden der einzelnen Strophen wiederholt wird. Die Begleitung beschränkt sich nur auf wenige stützende Akkorde, die zwischen den Versenden eingefügt werden.

Es sind etwa 10 Stücke, die genau der hier entworfenen Form entsprechen. Diese möchte ich hier vor allem in den Vordergrund stellen. Ein stark volkstümlicher Zug ist den Kompo-

tionen eigen. Infolge der Schnabelschen Harmonisierung sind sie nicht immer frei von Süßlichkeit, doch gibt es einige Stücke darunter, bei denen jene mehr unangenehme Beigabe zurücktritt und die einfache, schlichte Weise Schnabels glücklich zum Ausdruck kommt. Das folgende Beispiel gibt den Anfang des Hymnus *Decora lux aeternitatis* (Nr. 22).



Auf die Ritornelle der Hymnen hat Schnabel viel Sorgfalt verwendet. Die kleine Besetzung weist Streichquartett, 2 Oboen, 2 Hörner, zum Teil auch Trompeten und Pauken auf. Folgendes zierlich gearbeitetes Sätzchen ist das Ritornell zu obigem Hymnus:



Wenn oben gesagt wurde, Schnabel hat die Form dieser Hymnenkomposition »geschaffen«, so bedarf das vielleicht noch einer weiteren Erklärung dahin, daß mir aus der Zeit Schnabels und vorher Stücke, welche die oben angeführte Eigenart aufweisen, nicht vorgekommen sind, d. h. solche, die die Instrumentalbegleitung so stark in den Hintergrund drängen und in den Vokalstimmen sich rein liedförmig geben. Es ist entschieden Schnabel zugute zu rechnen, daß er durch solche Kompositionen in damaliger Zeit wenigstens einen Anfang gemacht hat mit dem Bestreben, die katholische Kirchenmusik von der allzugroßen Bevorzugung der Instrumente loszumachen.

Was nun endlich die weltliche, bzw. nichtkirchliche Musik angeht — es sind hierher auch eine Reihe geistlicher Werke mit zu zählen — so war schon am Anfang des Kapitels darauf hingewiesen worden, daß der Komponist sich außerhalb der Kirche nur wenig schaffend betätigt hat. Von den wenigen Instrumentalkompositionen wollen wir hier wenigstens des Klarinettenkonzertes gedenken, das Schnabel wohl für seinen Bruder Michael geschrieben haben dürfte. Der Umstand, daß es Schnabel in Druck gegeben hat, scheint für die Beliebtheit zu sprechen, deren sich das Stück damals erfreute. Wenn man berücksichtigt, daß es sich hier nur darum handelt, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, seine Technik zu zeigen, so kann zugegeben werden, daß diese Komposition in ihrer geschickt abgerundeten Schreibweise einen ganz guten Eindruck macht; auf besondere musikalische Werte verzichten solche Stücke ja von vornherein.

Die weltlichen und geistlichen Vokalstücke, die zuletzt noch übrigbleiben, sind wohl zum größten Teil für bestimmte Gelegenheiten gedacht. Bei einigen zeigt schon die Dedikation, daß sie Schnabel für seine Freunde und Gönner zum häuslichen Gebrauche geschrieben hat, andere dürften für Schüler zur Aufführung im Kreise der Schule bestimmt sein. Wenn man sie so betrachtet, ist ihre große, oft übergroße Einfachheit vielleicht recht erklärlich, war doch überhaupt die durchschnittliche Chorliedliteratur damaliger Zeit auf sehr einfache Töne abgestimmt. Immerhin haben schon manche dieser Stücke, wie verschiedentliche Neuausgaben zeigen (vgl. das Verzeichnis der Werke), ihre Freunde und Anhänger gefunden. Vor allem ist hier der 8. Psalm »Herr unser Gott« zu nennen; Emil Bohn[1] nennt ihn »wohl das

---

[1] E. Bohn, Hundert hist. Konzerte, Breslau 1905 bei Hainauer. Das 92. Konzert war Jos. Ig. Schnabel gewidmet.

populärste Werk« Schnabels. In der Tat hat er sich bis in die neueste Zeit hinein einer großen Beliebtheit erfreut. Er ist ein leicht aufzuführendes Stück und verbindet mit diesem Vorzuge den einer großen Wirksamkeit, es ist somit verständlich, daß er eine so außergewöhnliche Verbreitung gefunden hat[1]. Alle anderen Werke Schnabels haben sich wohl mehr oder weniger mit einer Verbreitung in den Kirchen Schlesiens begnügen müssen, hier sind sie allerdings bis zum heutigen Tage auf dem Repertoire geblieben.

Wenn wir nunmehr am Ende unserer Abhandlung ein abschließendes Urteil über Schnabel und sein Wirken abgeben sollen, so wird es sich zeigen, daß der Komponist Schnabel zurücktreten muß hinter dem Organisator des Breslauer Musiklebens und seiner vielseitigen und segensreichen Wirksamkeit. Als Reformator auf kirchenmusikalischem Gebiete, als vielgewandter Leiter der Breslauer Konzerte, als Begründer eines stehenden Konzertorchesters, als rüstig vorwärtsschreitender Interpret Beethovenscher Kunst, auf allen diesen Gebieten werden wir Schnabel die unbestreitbar größten Verdienste um die Musik Schlesiens und seiner Hauptstadt zuschreiben müssen, als Komponist, als schöpferischer Geist wird ihm nur eine bescheidene, wenn auch würdige Stellung im Rahmen seiner Zeit zugebilligt werden können. Eins wollen wir aber dabei nicht vergessen: mag in der heutigen Zeit immerhin die Musik Schnabels bisweilen nüchtern anmuten und der Vertiefung zu sehr ermangeln, der Meister hat es auch hier ernst genommen mit seiner Kunst und hat mit Ehrfurcht erheischendem Eifer seiner Zeit genuggetan.

---

[1] Die Leipziger Allg. Mus. Ztg. berichtet über mehrere Aufführungen des 8. Psalms (es dürfte sich wohl immer um ihn handeln, auch dort, wo es nicht genau angegeben ist). Leipzig (Thomaskirche unter Weinlig) 1840 (Jahrg. 42, 186), Wien 1837 (39, 594), Berlin 1842 (44, 880), Potsdam 1833 (35, 718), Düben 1839 (41, 634), Görlitz 1835 (37, 744), Jena 1834 (36, 383), Bennungen i. Th. 1838 (40, 441). In Stuttgart wurde eine Messe aufgeführt 1829 (31, 745).

Dritter Teil.

XV. Bibliographie der Werke Breslauer Domkapellmeister von etwa 1680—1831.

Sämtliche hier verzeichneten Stücke bis einschließlich Clement sind Manuskripte. Die beigegebenen Jahreszahlen dürften nur in wenigen Fällen (Autographen) das Kompositionsjahr bestimmen, zumeist handelt es sich hier um die Zeit der Niederschrift.

Johann Melchior Caesar (1677 bis ca. 1681).

Mandatum novum — Musica Choro-Figuralis pro Lotione pedum die Jovis Sancto à 4: C. A. T. B. con Organo. — J. f. K. (Mq 89).

Elias Hieronymus Heen (1781—1788).

1. *Decantabat populus Israel* — à 18: C. A. T. B. Viol. 2; Violen 3 o Tromb.; Ripieni 4 & Organo (1683). — J. f. K.[1] (Mq 97).
2. *O beata Trinitas* — à 10 o 14 Voc. & Organo (1648). — J. f. K. (Mq 98).

Johann Martinus Prandel (1706—1709).

1. Missa Genethliaca brevis charitanea Catharinea seu amavit in cruce Andreas à 18: C. A. T. B. Viol. 2; Clar. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1712). — J. f. K. (Mf 864).
2. Requiem à 12: C. A. T. B. Violin 2; Litui 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1719). — J. f. K. (Mf 862).
3. Missa pro defunctis à 9: C. A. T. B. Violin 2; Tromb. 3; Organo & Violone (1719). — J. f. K. (Mf 861/2).
4. Litaniae de Omnibus Sanctis: C. A. T. B. Viol. 2; Tromb. 3; Fagotto; Violon & Organo (1708). — J. f. K. (Mf 865).
5. *Ad flammas nutrientes* — Concertum de S. Josepho à 5: Cantu Sop. Viol. 2; Hubois 2 con Organo. — J. f. K. (Mf 866).
6. *Alleluja, surrexit Christus* — Alleluia Pro Paschale à 8: C. A. T. Bass 2; Viol. 2; Clar. 2; Violon & Organo (1715). — J. f. K. (Mf 867).
7. *Corda voces* — Offertorium de S. S. Trinitate à 13: C. A. T. B. Viol. 2; Clar. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1713). — J. f. K. (Mf 868).
8. *Fidelis servus* — Offertorium de Confessoribus à 13: C. A. T. B. Viol. 2; Clar. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1712). — J. f. K. (Mf 869).
9. *Justus cor suum* — Offertorium pro Festo Sanctorum Ecclesiae Doctorum à 13: C. A. T. B. Viol. 2; Clar. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1713). — J. f. K. (Mf 870).
10. *Mulierem fortem* — Offertorium de S. Maria Magdalena & De Viduis à 11: C. A. T. B. Viol. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1712). — — J. f. K. (Mf 871).
11. *Norberte pater insignis* — Offertorium de S. Norberto et Beatissima Virgine Maria à 10: C. A. T. B. Viol. 2; Clar. 2; Violon & Organo (1712). — J. f. K. (Mf 872).

---

[1] J. f. K. = Institut für Kirchenmusik.

12. *Quasi stella matutina* — Offertorium à 13: C. A. T. B. Clar. 2; Viol. 2; Tromb. 3; Violon & Organo. — J. f. K. (Mf. 873).
13. *Salutis humanae sator* — Hymnus Pro festo Ascensionis D. N. I. C. à 14: C. A. T. B. Viol. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1713). — J. f. K. (Mq 187).
14. Partie en B — à deux violes, la taille et la Basse. — J. f. K. (arrangiert für 2 Lauten; Lautenbuch Mf 2000).

Nicolaus Prandel (1709—?).

15. Litania de Omnibus SS. à 11: C. A. T. B. Viol. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1712). — J. f. K. (Mf 874).
16. *Ad Arma vocate* — De uno Martyre à 6: C. A. T. B. Viol. 2; Violon & Organo (1712). — J. f. K. (Mf 875).
17. *Respice nos* — Offertorium de Tempore à 11: C. A. T. B. Viol. 2; Tromb. 3; Violon & Organo (1712). — J. f. K. (Mf 876).

Unsicher, ob Johann Martin oder Nicolaus Prandel.

18. Ouverture à 4: ex B-moll: 1 Violino; 2 Viola; con Basso. — Stimmen: Kgl. Bibl. Upsala. — Partitur nach diesen Stimmen. — J. f. K. (Mf 876a).
19. Overtur à 4: ex B-moll (?). (Vorh.: 2. Violino; La Taille; Violon; Basson. — Stimmen: Kgl. Bibl. Upsala. — Partitur nach diesen Stimmen. — J. f. K. (Mf 876a).

Johann Georg Clement (1735—1794).

Messen nach Tonarten geordnet.

1. Missa Amoris Plena (A-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Cor. ad lib.; cum Fundamento (1764). — J. f. K. (Mf 157) St. Autogr.
2. Missa Bachanalis. Februarius Intitulata (B-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. ad lib.; & Organo. — J. f. K. (Mf 158) St.
3. Missa Festivalis ex B-dur à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Violone & Organo (1774). (Pro Felici et onomastica die Oblata et ded. V. V. Mariae Annae pro Temp. Superiorissae .... ad S. Jacobum in Arena.) — J. f. K. (Mf 159/160) St. Autogr.
4. Missa Nativitatis B. V. Mariae (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; cum Organo. (Pro onomastico Festo V. V. Mariae Annae p. T. Priorissae .... S. Jacobi in Arena) (1773). — J. f. K. (Mf 161) St. Autogr.
5. Missa Gaudiosae Vallis (Kyrie et Gloria) (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; con Organo. — J. f. K. (Mf 162) St.
6. Missa Sancti Jacobi (C-dur) à 10: C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Violone con Organo (1743). (Oblata p. Die Onomastico Beatissimo in Octava Religiosae ac Ven. V. Mariae Jacobae etc. etc.) — J. f. K. (Mf 163) St.
7. Missa Sancti Francisci (C-dur) à 12: C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Alto Viola; Tymp. 2; Violone con Organo (1743). (Obl. p. Die Onom .... Religiosae ac Ven. V. Mariae Franciscae etc. etc.) — J. f. K. (Mf 164) St.
8. Sacrum (Kyrie & Gloria) (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Flautravers; 2 Clar.; con Organo. — J. f. K. (Mf 165) St.
9. Requiem quotidianum (C-dur) à C. A. T. B. Violon; con Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 70) St.
10. Missa immaculatae Conceptionis. B. M. V. (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; cum Organo. — J. f. K. (Mf 172) St.
11. Missa (D-dur) à $C_{1,2}$; $A_{1,2}$; T. B. 2 Viol.; 2 Fl. u. Ob.; 2 Clar. vel Cor.; 3 Tromb.; Viola obl.; con Organo (1763). — J. f. K. (Mf 177a) St.
12. Missa Emanuelis pro S. Nocte (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Clar.; Solo & Organo. — J. f. K. (Mf 169) St.
13. Missa (D-dur) à 10: C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; con Organo. (1781). — J. f. K. (Mf 168) St. Autogr.
14. Missa (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; 2 Fag.; 2 Violis; 2 Traversis; & Organo. — J. f. K. (Mf 171) St.

15. **Missa Festivalis** (D-dur) Canto Concert; Alto Concert; Tenore Ripieno; Basso Ripieno; Clar. ex D.; cum Fund. Organo (1763). — J. f. K. (Mf 174ᵃ) St.
16. **Missa** (Kyrie et Gloria) (D-dur) à 12: C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Hautb.; 2 Clar.; Alto Viol. Obl.; con Fond.; Organo (1750). — (Obl. Reverendissimo Perillustr. ac Ampl. Dom. D. Joanni Div. prov. .... in Arena Abbati ac Praelato etc. etc.) — J. f. K. (Mf 174) St.
17. **Kyrie et Gloria** (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Violone. Solo; Alto Viol. Solo; con Organo (ca. 1730). — J. f. K. (Mf 173) St.
18. **Missa** (D-dur) defect. — J. F. K. (Mf 177ᵇ) St.
19. **Missa** (Kyrie et Gloria) (D-moll) à 16: C. A. T. 2 B. 2 Viol.; 2 Hubois; 2 Clar.; 2 Cor.; 2 Viole; con Organo. (Obl. Rev. Relig. Dom. Dom. Joanni Baudisch .... in Arena .... Regenti Chori utriusque Dignissimo. — J. f. K. (Mf 170) St.
20. **Missa S. Mariae Annae** (D-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. ex C.; cum Organo (1773). (Pro Felici Natali .... V. V. Mariae Annae .... in Arena Wrat. Superiorissae et Priorissae. — J. f. K. (Mf 175) St. Autogr.
21. **Missa** (E-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Cor.; con Organo. — J. f. K. (Mf 178) St.
22. **Missa de Requiem.** Sub. Tit. Servile (E-moll) à C. Alto Conc.; Tenor; cum Basso Ripieno; 2 Viol.; 2 Cor. ex G. ad lib.; cum Fund.; Organo (1773). — J. f. K. (Mf 179) St. Autogr.
23. **Missa S. Mariae Annae** (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Cor. ex F. ad lib.; con Organo (1761). — J. f. K. (Mf 180) St. Autogr.
24. **Missa integra** (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Alto Viol.; con Organo (1762). — (Mf 181/2) St. Autogr.
25. **Missa integra** (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Violis; 2 Clar. ex D. con Cor.; cum Organo. — J. f. K. (Mf 183) St. Autogr.
26. **Cor dolorum** septem ensibus cruciatum seu opus ecclesiasticum a **septem missis quadragesimalibus** in honorem Matris Dolorosae simulque Virginis Beatae in scalas musicae redactum à 5 Voc. C. A. T. B. con Organo — Diöz.-Arch. (XXXVIIIᵃ 71) St. Autogr. — J. f. K. Missa Nr. III (Mf 166) u. Nr. IV (Mf 177).
27. **Credo in unum Deum** à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; con Organo (1738). — J. f. K. (Mf 167).
28. (**Missa**) Introitus cum Kyrie et Gloria Figurali pro feria Vᵗᵃ in Coena Domini à C. A. T. B. 2 Viol.; Violone; con Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIᵃ 73) St. Autogr.

Vespern.

29. **Vesperae integrae** de Dominica Seu Psalmi Ordinarii (C-dur).; à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Orgel (1744). — J. f. K. (Mf 185) St. Autogr.
30. **Vesperae integrae** de Dominica (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; con Org. — J. f. K. (Mf 186) St.
31. **Vesperae** de Dominica (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; con Org. — J. f. K. (Mf 187) St.
32. **Vesperae** de B. M. V. (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Cor.; Org. — J. f. K. (Mf 188) St. Autogr.
33. **Dixit Solemne** (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Clarino Solo; Violetta obl.; Violonc. duobus; con Fond. Org. — J. f. K. (Mf 189) St.
34. **Magnificat** (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Alto Viola; Org. — J. f. K. (Mf 190) St. Autogr.

Litaneien.

35. **Autumnus** sub Titulo: A. M. D. Gl. B. V. Mariae et Om. S. S. honorem. **Litaniae** de Omn. Sanctis (C-dur) à C. A. B.; 2 Viol.; con Org. profund. (1772). — J. f. K. (Mf 191). St. Autogr.
36. **Litaniae** de Omnibus Sanctis (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; con Org. (1777). — (Compositae 1777; die 1. September n. b., da der große Wind war, mit traurigem Sturm.) — J. f. K. (Mf 192) St. Autogr.

37. **Litaniae de S. Anna** (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Violone; con Org. (1774). — J. f. K. (Mf 193) St. Autogr.
38. **Litaniae De S. Augustino** (D-dur) à C. Conc.; A. Conc.; T. Conc.; B. Conc.; 2 Viol.; 2 Clar. ex D.; con·Fond. (deutsche Litanei) (1783). — J. f. K. (Mf 194) St.
39. **Litaniae Lauretanae** (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; con Org. (1771). — J. f. K. (Mf 195) St. Autogr.

Introitus, Gradualien, Offertorien, Hymnen, Responsorien u. a. nach Textanfängen geordnet.

40. *Ad plausus meate* — **Offertorium** pro festis paschalibus (D-dur) à C. A. T. B. 2 Clar.; vel Cor.; Organo (1778). — J. f. K. (Mf 196) St. Autogr.
41. *Ad te levavi* — **Introitus Graduale, Offertorium, Communio** pro Dominica I. Adventus C. A. T. B. con Organo. — J. f. K. (Mf 196[a]) St. — Vgl. Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 73[12].)
42. *Alleluja — Confitebuntur* — **Graduale** (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1778). — J. f. K. (Mq 44) St. Autogr.
43. *Alleluja — Confitemini* — **Alleluja et Versus** (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Violone; cum Org. (1749). — Diöz.-Arch. XXXVIII[a] 85) St. Autogr.
44. *Alleluja — In die resurrectionis meae* — **Graduale** pro Dom. I. post Pascha (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1778). — J. f. K. (Mq 45) St. Autogr.
45. *Alleluja — Posuisti Domine* — **Graduale** pro festo S. Johannis .... (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1778). — J. f. K. (Mq 45[a]) St. Autogr.
46. *Alleluja — Qui exspectant mortem* — **Graduale** pro Dom. II. post Pascha.... (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1778). — J. f. K. (Mq 45) St. Autogr.
47. *Alleluja — S. Michaele defende nos* — **Graduale** pro festo apparitionis S. Michaelis archangeli (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1773). J. f. K. (Mq 45[a]) St. Autogr.
48. *Alleluja — Specie tua* — **Graduale** pro festo S. Monicae viduae (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1773). — J. f. K. (Mq 44) St. Autogr.)
49. *Alleluja — Specie tua* **Graduale** cum **Offertorio** (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. — J. f. K. (Mq 46) St. Autogr.
50. *Angelis suis* — **Graduale** pro festo S. Angeli custodis (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mq 47) St. Autogr.
51. *Anima nostra* — **Graduale** (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 81) St. Autogr.
52. *Assumpta est* — **Graduale** pro f. assumptionis. B. V. Mariae (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. ad lib.; con duplici Organo & Violone (1769). — J. f. K. (Mf 197). St. Autogr.
53. *Ave maris stella* — **Hymnus** de B. V. M. (A-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. & Violone (1759). — J. f. K. (Mq 48) St.
54. *Ave maris stella* — **Hymnus** de B. V. M. (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. & Violone (1759). — J. f. K. (Mq 48) St.
55. *Ave maris stella* — **Hymnus** de B. V. M. (C-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Violone & Org. (1759). — J. f. K. (Mq 49) St.
56. *Ave maris stella* — **Hymnus** de B. V. M. (G-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Violone & Org. (1759). — J. f. K. (Mq 49) St.
57. *Ave Regina* (A-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1762). — J. f. K. (Mq 50, Mf 198) St.
58. *Ave Regina* (B-dur) à C. A. T. A. 2 Viol.; Org. (1762). — J. f. K. (Mq 50, Mf 198) St.
59. *Ave Regina* (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1762). — J. f. K. (Mq 50, Mf 198). — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 86) St.
60. *Ave Regina* (D-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1762). — J. f. K. (Mq 50, Mf 198). — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 86) St.

61. *Ave Regina* (E-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. — J. f. K. (Mf 198) St.
62. *Ave Regina* (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. — J. f. K. (Mf 198). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 80) St.
63. *Ave Regina* (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. — J. f. K. (Mf 198). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 80) St.
64. *Benedicite dominum* — Graduale pro f. Dedicationis S. Michaelis (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1768). — J. f. K. (Mq 51) St. Autogr.
65. *Benedicta et laudata* — Offertorium solemne pro f. S.S. Trinitatis .... (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Violone & Org. (1774). — J. f. K. (Mf 199) St. Autogr.
66. *Benedictus es Domine* — Graduale duplex pro f. S.S. Trinitatis .... (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f. K. (Mq 52) St. Autogr.
67. *Circumdederunt me* — Introitus cum Graduale et Offertorio in Dom. Septuagesima à C. A. T. B. con Org. (1739). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 78[1]) St. Autogr.
68. *Christus factus est* — Graduale cum Offertorio pro Feria V^ta in Coena Domini (G-moll) à C. A. T. B. Violone & Organo (1753). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 80) St. Autogr.
69. *Clamaverunt iusti* — Graduale (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Violone & Organo (1751). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 81) St. Autogr.
70. *Constitues eos* — Graduale pro f. S. Petri et Pauli (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mq 53) St. Autogr.
71. *Constitues eos* — Graduale cum Offertorio pr. f. Apostolorum (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; con Org. (1769). — J. f. K. (Mf 200) St. Autogr.
72. *Constitues eos* — Graduale cum Offertorio pro f. S. Apostolorum (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. ad lib.; Organo (1770). — J. f. K. Mf 201) St. Autogr.
73. *Deus tuorum militum* — Graduale de com: Martyrum (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Clar.; Org. (1759). — J. f. K. (Mq 55) St.
74. *Dextera Domini* — Graduale cum Offertorio pro feria V^ta in Coena Domini (C-dur) à C. A. T. B. Violone; con Org. (1753). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 80) St. Autogr.
75. *Diffusa est gratia* — Graduale pro f. S. Hedwigis et in 8va, de com. nec Virg. nec Martyr. pro S. Viduis (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. F. K. (Mq 56) St. Autogr.
76. *Diffusa est gratia* — Graduale pro f. S. Hedwigis .... (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mq 86) St. Autogr.
77. *Dilexisti iustitiam* — Graduale pro f. S. Hedwigis viduae (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1768). — J. f. K. (Mq 51) St. Autogr.
78. *Dolorosa et lacrimabilis* — Gradule pro Dom. III. Septembris in f. Matris dolorosae (Es-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mq 54) St. Autogr.
79. *Domine ne longe facias* — Introitus cum Graduale et Offertorio pro Dom. Palmarum à C. A. T. B. con duplici Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 78[7]) St. Autogr.
80. *Ecce quomodo* — Sub processione ad S. Sepulcrum D. N. J. C. feria VI. in Parasceve (F-dur) à C. A. T. B. multipl. con Trombonis pro Fundamento (compos. 1760). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 82) St. Autogr.
81. *Ego autem* — Graduale cum Offertorio pro feria III. maioris Hebdomadae (si videlicet Festum Annunciationis B. V. Mariae celebratur) à C. A. T. B. Violone; con Organo (1755). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 78[9]) St. Autogr.
82. *Exaudi nos Domine* — Antiphona pro benedictione Cinerum, item Introitus, Graduale, Offertorium pro eadem feria IV^ta Cinerum à C. A. T. B. Org. (1741). — Diöz.-Arch. (XXXVIII* 79) St. Autogr.
83. *Exiit sermo* — Graduale in f. Johannis Evangelistae (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mf 213) St. Autogr.

84. *Exurge quare obdormis* — Introitus cum Graduale et Offertorio in Dom. Sexagesimae à C. A. T. B. con duplici Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 78^2) St. Autogr.
85. *Fortem virili pectore* — Offertorium de S. Viduis à C_1. C_2. T. B. 2 Viol. Viola obl.; 2 Cor.; Violone cum Organo (1770). — J. f. K. (Mf 282^a) St.
86. *Gaudete in Domino* — Introitus et Graduale pro Dom. III. Adventus à C. A. T. B. Violone cum Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 78^12) St. Autogr.
87. *Haec est dies* — Graduale pro Dom. resurrectionis (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol., Org. (1770). — J. f. K. (Mf 202) St. Autogr.
88. *Haec est dies* — Graduale pro feria II. in Pasch. (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f. K. (Mf 202) St. Autogr.
89. *Haec est dies* — Graduale pro feria III. in Pasch. (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f. K. (Mf 202) St. Autogr.
90. *Hodie scietis* — Introitus, Graduale, Offertorium et Communio pro adventu in vigilia Nativitatis à C. A. T. B. con duplici Organo — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 77) St. Autogr.
91. *Huc angelicae mentes* — Offertorium pro f. S. Michaelis .... (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Organo (1769). — J. f. K. (Mf 207) St.
92. *In nomine Jesu* — Introitus, Graduale cum offertorio pro feria IV. maioris hebdom .... à C. A. T. B. Violone cum Organo (1750 comp.) — Diöz.- Arch. (XXXVIII^a 78^10) St. Autogr.
93. *Invocabit me* — Introitus et Graduale cum offertorio pro Dom. I. Quadragesimae à C. A. T. B. cum duplici Organo — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 78^3) St. Autogr.
94. *Judica Domine* — Introitus cum Graduale et Offertorio pro feria II. maioris hebdom .... à C. A. T. B. Violone cum Organo (1742). — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 78^8) St. Autogr.
95. *Judica me Deus* — Introitus cum Graduale et Offertorio pro Dom. Passionis à C. A. T. B. con duplici Org. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 78^6) St. Autogr.
96. *Israel es tu rex* — .... Sub processione pro Dom. Palmarum .... (D-moll) à C. A. T. B. Org. & Violone (1753 comp.) — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 84) St. Autogr.
97. *Jesu dulcis memoria* — Motetto de venerabili Sacramento (A-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1768). — J. f. K. (Mq 57) St. Autogr.
98. *Justum deduxit* — Offertorium de S. Confessoribus (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. ad lib.; Violone & Organo (1769). — J. f. K. (Mf 204) St. Autogr.
99. *Justus ut palma florebit* — Graduale de communi Confessoris non pontificis (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f. K. (Mq 59) St. Autogr.
100. *Laetamini in Domino* — Offertorium de sanctis Martyribus (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. ad lib.; Violone cum Organo (1769). — J. f. K. (Mf 204) St. Autogr.
101. *Laetare Jerusalem* — Introitus, Graduale et Offertorium pro Dom. IV. Quadragesimae à C. A. T. B. 2 Viol.; Organo & Violone (1741). — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 78) St. Autogr.
102. *Lumen ad revelationem* — Intonationes et Responsoria pro f. purificationis B. V. Mariae (F-dur) à C. A. T. B. cum fundamento Organo (1773). — J. f. K. (Mq 58) St. Autogr.
103. *Mandatum novum* — Responsorium in lotione pedum Hebdom. Sacra à C. A. T. B. (con Fundamento 1768). — J. f. K. (Mf 221) St.
104. *Nunc dimittis servum* — Graduale pro f. purificationis B. V. Mariae (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f. K. (Mq 63) St. Autogr.

105. *Oculi mei* — Introitus, Graduale cum Offertorio pro Dom. Quadragesimae à C. A. T. B. cum duplici Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII a 73 [5]) St. Autogr.

106. *O crux ave* — Offertorium pro f. inventionis et exaltationis S. Crucis (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. ad lib.; Violone cum Organo (1786). — J. f. K. (Mf 206) St. Autogr.

107. *Osanna Filio David* — Antiphonae figurales pro benedictione ramorum in Dom. Palmarum à C. A. T. B. Violone cum Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII a 73 [11]) St. Autogr.

108. *Os iusti* — Graduale de communi confessoris non pontificis (G-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f. K. (Mq. 59) St. Autogr.

109. *Plaude, gaude* — Offertorium pro f. D. N. J. Christi videlicet S. Sepulchri, S. Cordis Jesu .... (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Org. (1769). — J. f. K. (Mf 207) St. Autogr.

110. *Populus Sion* — Introitus et Graduale pro Dom. II. Adventus à C. A. T. B. Violone cum Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII a 73 [2]) St. Autogr.

111. *Prius quam te formarem* — Graduale pro f. Nativitatis S. Johannis Baptistae (G-dur) à C. A. T. B. 2 Violin; Organo (1769). — J. f. K. (Mq 60) St. Autogr.

112. *Qui operatus est* — Graduale pro f. conversionis S. Pauli (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f. K. (Mq 62) St. Autogr.

113. *Regnum mundi* — Aria ex F à Canto o Tenore solo; 2. Viol.; Viola; Violone (1789). — J. f. K. (Mf 499) St.

114. *Reminiscere* — Introitus, Graduale cum Offertorio pro Dom. II. Quadragesimae à C. A. T. B. con duplici Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII a 73 [6]) St. Autogr.

115. *Rorate coeli* — Introitus et Graduale pro Dom. IV. Adventus à C. A. T. B. Violone cum Organo. — Diöz.-Arch. (XXXVIII a 73 [3]) St. Autogr.

116. *Salve Regina* (F-dur) à Canto solo; Viol. I. u. II.; Organo (1745). — J. f. K. (Mf 208) St.

117. *Sederunt principes* — Graduale in f. S. Stephani (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mf 215) St. Autogr.

118. *Sonate laetantes (Mariam zu grüßen)* — Offertorium adventuale (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. vel Cor.; Org. — J. f. K. (Mf 210) St.

119. *Suscepimus Deus* — Graduale pro f. Purificationis B. V. Mariae (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. — J. f. K. (Mq 63) St. Autogr.

120. *Te Deum* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar. vel Cor.; cum Organo. — J. f. K. (Mf 211) St. Autogr.

121. *Te Deum* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Violone con Organo (1776). — J. f. K. (Mf 212) St.

122. *Te Deum* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Org. (1782). — J. f. K. (Mf 213) St. Autogr.

123. *Te splendor* — Hymnus pro f. S. Michaelis Archangeli (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; Org. — J. f. K. (Mq 64) St.

124. *Timete Dominum* — Graduale pro f. omnium Sanctorum (C-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mq 65) St. Autogr.

125. *Tollite portas* — Offertorium pro adventu in vigilia Nativitatis (F-dur) à C. A. T. B. Org. — Diöz.-Arch. (XXXVIII a 82) Part. St.

126. *Tu es vas* — Graduale pro f. Conversionis S. Pauli (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1770). — J. f K. (Mq 62) St. Autogr.

127. *Vicit virgo (Brecht, ihr Wolken)* — Offertorium pro f. immaculatae conceptionis B. V. M. (pro adventu sub missa Rorate) (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Cor.; Violone con Organo (1741). — J. f. K. (Mf 214) St. Autogr.

128. *Viderunt omnes fines* — Graduale in die Nativitatis et Circumcisionis D. N. J. C. (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Org. (1769). — J. f. K. (Mf 215) St. Autogr.

---

129. Breviora Responsoria 3 solemnia pro die Veneris in Parasceve (C-moll) à C. A. T. B. 2 Violettis; 2 Flautrav.; 2 Fagottis; Violone et Cembalo (1762). — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 75) St. Autogr.

130. 9 Responsoria in Parasceve. Pro die Mercurii, Jovis et Veneris sancto (Es-dur) à C. A. T. B. cum Ripieno; 2 Violis; 2 Flautraversis; 2 Fagottis; Violone cum Cembalo pro Fundamento (1761—63). — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 74 u. 74, 1—3) Part. u. St. Autogr.

131. 9 Responsoria cum Instromentis. Tres Nocturni in Parasceve, Figurales: I. Pro die Mercurii; II. Pro die Jovis; III. Pro die Veneris à C. A. T. B. Violinis cum sord.; 2 Flautraversis; Alto Violis multipl.; Clavicembalo cum Fund.; Violone multipl.; 2 Fagottis (comp. 1772). — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 76) Part. u. St. Autogr.

132. 9 Responsoria pro die Mercurii, Jovis et Veneris in Parasceve à C. A. T. B. 2 Violettis con Cembalo pro Fond. (1774/6). — J. f. K. (Mf 203, 205, 209) St.

133. Processio con Statione (C-dur) à C. A. T. B. 2 Ob.; 2 Fagotti; 2 Cor. & Clar.; Principale & Tympanis. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 72) St.

Deutsche geistliche Gesänge und weltliche Musik.

134. *Ach jauchze, Israel* — Aria adventualis, der helle Jacobsstern (F-dur) à Basso solo; 2 Viol.; Viola; Org. — J. f. K. (Mf 217) St.

135. *Ach mein Gott, was wird geschehen. (Längst bedrängte Jacobsherde)* — Aria adventualis (F-dur) Duetto à C. A. 2 Fl.; 2 Viole; 2 Cor. de Chasse; Org. — J. f. K. (Mf 216) St. Autogr.

136. *Betrübte Menschen, seid erfreut* — Aria adventualis: Maria führt den Tag herein (C-moll) à C.solo; 2 Viol.; Viola; Org. — J. f. K. (Mf 217) St. Autogr.

137. ? *Himmel, Erde, Luft und Feuer* — Johannes v. Nepomuk-Kantate. Personen: Die Liebe (C.); Die Hoffnung (C.); Johannes (T.); Wenceslaus (B.). Instrumente: 2 Viol.; Cembalo. — J. f. K. (Mf 222a) St.

138. *Ihr Sterne müsset weichen* — Aria adventualis: Der schöne Nazarener (B-dur) à C.solo; 2 Viol.; Viola; Org. — J. f. K. (Mf 218) St. Autogr.

139. *Ihr Töchter von Jerusalem, ihr treuen Jacobs Söhne* — Boni pastores seu Hymnus adventualis (C-dur) à C. conc.; A. in choro; T. in choro; B. conc. 2 Viol.; Clarino con sord.; Flautrav. solo; Org. (1732). — J. f. K. (Mq 67a) St.

140. *Ihr Töchter von Jerusalem, ihr treuen Jacobs Söhne* — Oratorium adventuale: Die Töchter Sion (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Flautrav.; Org. (1744). — J. f. K. (Mf 222) St. Autogr.

141. *Ihr Völker, schreibt es ein* — Divus Joannes Nepomucenus inter Quatuor Victorias, oder: Die durch .... vierfachen Sieg gekrönte Verschwiegenheit des Heiligen Joannes Nepomuceni zu einer .... Ehrbezeugung .... in einem musikalischen Triumph vorgestellet von .... Breslau aufm Dohm gedr. bey Fr. C. Hilsen Hochfürstl. Bischöfl. Buchdr. hinterl. Wittib, Johann Chr. Schleinitz, Faktor (1742). — Text: St.-B. u. Diöz.-Arch. — Musik: C. A. T. B. 2 Violinen; 2 Violen; 2 Clar.; Violone & Organo. — J. f. K. (Mf 222c) St.

142. *Ist das dein Grab* — Cantata pro Sacro Sepulchro (F-dur) à B.-solo; 2 Viol.; Violone & Org. (1731). — J. f. K. (Mq 66) St. Autogr.

143. *Kommet, ihr verstockten Sünder* — Lamento pro S. Sepulchro D. N. J. Christi (C-moll) à C.solo; 2 Viol.; Org. (Mq 67) St. Autogr.

144. *Mutter, hör' die Väter schrein* — Cantata Rorantis, Regis Regentum dulcissimus apud Sponsam inquilinatus ex Cant.: 5 V. 2. 4. 16.

17. **In scalas musicas redactus** à voc. decem; C. conc.; A. T. B. in choro; 2 Viol.; Clar. sol. con sord.; Cor. solo o Clar. 2; Alto-Viol. con Fondamento Organo (1734). — J. f. K. (Mf. 220) St. Autogr.

145. *O silberner Klang* — **Vox Musica gloriosa silentio exasse de Vota: Das ist der Heilige .... Joannes Nepomucenus, dessen heldenmütiges Stillschweigen gegenwärtige Stimmen mit .... Lobgesang .!... verehren. Vorgestellet von ....** Bresl. aufm Dohm gedr. bey C. Fr. Hilsen Ihro Hochfürstl. Em. Bischöfl. Buchdr. (1739). — Text: St.-B. u. Diöz.-Arch. — Musik. Personen: Genius Musicae (C.); Spes (A.); Der Zorn (A.); Genius ecclesiae Romanae (T.); Genius Silesiae (B.). Instrumente: 2 Violinen; Alto Viola; 2 Corni; Cembalo. — J. f. K. (Mf 222b) St.

146. *Sünder, bricht dein Herz noch nicht* — **Aria quadragesimalis** à C.solo; 2 Violis; 2 Cor. angl.; Org. (Es-dur). — J. f. K. (Mf 220a) St. Autogr.

147. *Wache auf, verschmachte Seel'* — **Aria adventualis: Der starke Held** (Es-dur) à B.solo; 2 Viol.; Viola obl.; Org. — J. f. K. (Mf 218/9) St. Autogr.

148. *Curre quisquis studes Themidis servare Jura* — **Actus Musicus Lucii Papyrii** à 2 C.; A.; 2 Viol. pro Solo; 2 Viol. pro Ripieno; 2 Flautis ex F.; Violetta obl.; Cembalo pro Fund. (1740). — J. f. K. (Mf 223) St. Autogr.

149. *Glück zu, Vetter Hons Christoph*.... (schles. Mundart) — **Installationskantate, welche ex sincerissimo cordis lyripipio Ihro Hochwürden H. H. Johann Christoph Latzel Divina misericordia....bei der hohen Domstifts- und Pfarrkirchen ad S. Egidium vor Breslau in summo höchst meritierten Canonico Capitulari dedicieret und aufgeführet wurde von einem ergebenen Freund und Vettern J... G... C...** 1739 d. 21. Mai à B.solo; 2 Viol. con Basso pro fundamento. — Diöz.-Arch. (XIIId 23 F. 51, 52) St. Autogr.

150. *Auf, auf, verlornes Schaf* ....[1] — **Jesus Nazarenus Rex iud. oder: Der gutte Hirt Jesus Christus, Welcher durch sieben .... Wege Seines allerh. Leydens das .... verirrte Schaf .... zurückgeführet in einer anmutigen Fasten-Music vorgestellet von ....** Breslau auf Dohm gedr. bey C. Fr. Hilsen, Ihro Hochfürstl. Em. Bischöfl. Buchdr. (1737). — Text. St. B. (ys 1050, 2).

151. *Ihr Töchter von Jerusalem, fangt schmerzlich an zu weinen* — **Oratorium Quadragesimale — Musicale .... (1736). Quinque Sensus Hominis, Suavi vocum harmonia Consopiti, oder .... Das bittere .... Leyden Jesu Christi vorstellende Music ....** gedr. bei Carolus Fr. Hilsen, Em. et Cels. Episc. Wrat. Typ. Aulicus. Text. St.-B. (ys (1050, 1).

152. *Was soll Abel, als der Jüngste* — **Oratorium Musico-Quadragesimale, Ter Venerandis .... Auspiciis Rev. Ac Illustr. D. D. Caroli Josephi Liberi Baronis de Stingelheim Dom .... Cath. Ecclesiae .... Joannis Wrat. Praelati .... Atque Canonici .... in Anathema .... Ded. a .... J. G. Clement. Justus a Mundo Crucifixus, oder: Der .... Erlöser Jesus Christus, welchen die sündhaffte Welt .... getötet hat .... in einer anmutigen Fastenmusik vorgestellet von ....** Breslau aufm Dohm gedr. bey C. Fr. Hilsen, Ihro Hochf. Em. Bischöfl. Buchdr. (1738). — Text. St.-B (ys 1050, 3).

153. *Wer mit Zittern und mit Forcht* .... — **Gloriosus Joannis in Bohemia obitus & desparatus Wenceslai.... interitus; oder: Der glorreiche Tod des .... verschwiegenen Beichtigers Joannis Nepomuceni und der .... Untergang des faulen tyrannischen Königs Wenceslai in einer musikalischen Gesprächsstellung entworffen von ....** gedr. Breslau aufm Dohm bey C. Fr. Hilsen Hochfürstbischöfl. Buchdr. hinterlass. Wittib, durch Joh. Chr. Schleinitz, Factor. (1742). — Text. St.-B. (ys 1050, 6).

[1] Von hier an nur Texte, vgl. aber Nachtrag.

Ferner erwähnt Hoffmann, Tonk. Schles. S. 62:

1) Missa Defunctorum wurde bei den Exequien Karls VI. aufgeführt; 2) eine Festmusik, die in Gegenwart Friedrichs II., wobei der Kardinal von Zinzendorf die feierliche Dankrede für den bei Mollwitz erfochtenen Sieg und der Fürstbischof von Schafgotsch das Hochamt hielt, in der Sandkirche aufgeführt wurde; 3) Festmusik zur Einweihung des Grundsteins der kathol. Kirche St. Hedwig in Berlin; 4) Desgleichen zur Einweihung der neuerrichteten Statue des Hl. Johannes auf dem Dome.

Joseph Ignatz Schnabel (1805—1831).

In dem folgenden Verzeichnis der Werke Schnabels dürften wichtige Stücke wohl nicht fehlen, in dieser Hinsicht wird es also den Anspruch auf Vollständigkeit erheben können; bibliographisch sind insofern Ungenauigkeiten vorhanden, als es bei den Druckwerken nicht immer möglich war, den genauen Titel festzustellen. Eine ganze Anzahl gedruckter Werke sind vorläufig nicht zu ermitteln und nur durch Verlagsverzeichnisse, Rezensionen u. a. zu belegen. Stücke, die derartig unsicher oder (möglicherweise) ungenau zitiert sind, tragen ein Sternchen (*) — Mehwald zählt unter den gedruckten Werken noch eine Messe in H-moll, Breslau bei Förster auf (vermutlich die in H u. D Nr. 83 unseres Verz.); sie hat sich sonst nirgends belegen lassen. Dasselbe gilt von »Drei Gradualien, Breslau, bei Holäufer«. Die »Drei Gradualien, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel«, verwechselt Mehwald scheinbar mit den gleichen bei Grass & Barth erschienenen. Schließlich sind die »Hymni sex faciliores, Breslau bei Förster« als Sammlung nicht aufgenommen worden, weil uns weder ein Exemplar noch die Angabe des Inhalts zu Gebote stand; die einzelnen dort enthaltenen Stücke dürften sich zuverlässig unter den hier einzeln als Manuskript aufgeführten Hymnen befinden. Soweit es möglich war, sind bei den Druckwerken die Verlagsnummern angegeben worden. Erwähnt soll noch werden, daß der Verlag C. G. Förster, bei dem Schnabel hauptsächlich verlegt hat, später in die Firma Weinhold überging. — Was die Handschriften anlangt, so sind außer den hier als Schnabelautogramme angeführten Stücken, im Diöz.-Arch. u. Domchor noch eine ganze Reihe Schnabelscher Handschriften vorhanden. Es wurden hier nur einige Beispiele herausgegriffen, weil überall Schnabelsche Handschriften mit anderen zusammenliegen, z. T. von späterer Hand unberufenerweise hineinkorrigiert wurde und so erst eine Sichtung eintreten müßte.

A. Druckwerke.

Messen nach Tonarten geordnet.

1. **Missa in As** (Belagerungsmesse) quattuor vocibus cantata concinentibus Violini 2; Viole 2; Clar. 2; Cor. 4 & Organo. Primus hic Musae Sacratioris fructus Serenissimo .... Principo .... de Hohenlohe .... Dei gratia Episcopo Wrat. .... ded. et in lucem editus ab .... Wratislaviae apud Carolum Gust. Förster. — Der Messe ist ein deutscher Text (nach Hoffmann, Schles. Tonk. von Kanonikus Steiner) beigegeben — komp. 1806. Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1815, Jhg. 17, S. 855. — St.

*2. **Missa solemnis in C.** mit der Altposaune C. A. T. B. 2 Viol.; Viol.; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Altposaune; Pauken; Orgel u. Baß. Breslau, bei C. G. Förster. Diese Angabe findet sich in Hoffmanns Tonk. Schles. S. 401. Gefunden habe ich ein Druckexemplar nirgends. Hoffmeisters Katalog führt in den Jahren 1868—73 eine gedruckte Messe in C. bei Franz Goerlich, Breslau (hds. Part. St.-B. Ta 7c).

3. **Missa quadragesimalis** (D-moll) à C. A. T. B. & Organo ..,. und **Missa quadragesimalis** à C. A. T. B. Organo obligato; Corni di bassetti; Fagotti; Corni & 3 Tromboni ad lib. .... Wratislaviae apud Leuckart (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1827, Jhg. 29, S. 621. 1830 Jhg. 32, S. 182) Part. St. — Hierzu ein handschriftliches Gloria, Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 530).

4. **Messe in E- und A-dur** für 4 Singstimmen 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor. obl. (2 Tromp. u. Pauken ad lib.); Orgel mit Baß und Violoncello komp. und Sr. Hochwohlgeboren dem Herrn von **Montmarin, General-Vicarius und Kanonikus** .... **gewidmet von** .... Breslau, bei Carl Gustav Förster (209) (Weinhold) und Breslau, bei Leuckart (2016). Lateinischer und deutscher Text. Nach dem handschriftlichen Exemplar der Sandkirche, welches das Datum 29. X. 1826 trägt, dürfte die Messe etwa in dieser Zeit komponiert sein.
5. **Missa quadragesimalis** (Fis-moll) Nr. 2 für 4 Singstimmen u. Orgel. Nachgelassenes Werk. Breslau, bei F. W. Gleis (52) Part. u. St.
6. **Missa solemnis** (F. und D.) **quam Rev. ac Ser. Dom. Dom Em. de Schimoni Schimonski Principi Episcopo Wratislaviensi** .... **ded.** .... Wratislavia apud C. G. Förster (329) (Weinhold) und Breslau, bei Leuckart. Besetzung: C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pauken; Orgel u. Baß mit Cello. Handschriftliche Partitur im D. C. trägt das Dedikationsdatum 29. August 1824; die Messe dürfte in dieser Zeit komponiert sein.
7. **Messe** (F-moll) für 4 Singstimmen 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Hor. und Orgel.... Breslau, bei C. G. Förster (302) (Weinhold) und Breslau, bei Leuckart. (Rez. Berl. Musikzeitung 1827, S. 30) St.
8. **Messe in G** à S. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel mit Contrabaß und Cello komp. von J. S.... **Sr. bischöflichen Hochwürden Herrn Daniel Latussek, Bischof von Diana in part.... gewidmet von August Schnabel** .... Augsburg, bei Anton Böhm (3205) St.

Vespern und Litaneien.

*9. **Vesperae in A. u. D.** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Breslau, bei Leuckart und Breslau, bei Jul. Hainauer — St.
*10. **Vesperae in E.** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Breslau, bei Leuckart — St.
*11. **Vesperae solemnes chorales de B. M. V.** (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Augsburg, bei Anton Böhm & Sohn — St. — hds. Part. im D. C. Nr. 22.
*12. **Vesperae solemnes de Confessore in F.** à C. A. T. B. 2 Viol; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.: Orgel u. Baß. Breslau, bei C. G. Förster (Weinhold); komp. bis 1812 vgl. Exemplar der Sandkirche — St.
13. **Deutsche Litanei** (D-moll). **Litaneien zu Ehren des Hl. Johannes von Nepomuk** à C. A. T. B. Solo und 4 Tutti-Singstimmen nebst willkürlicher Begleitung von 2 Flöten; 2 Clar.; 4 Fag.; 2 Hor. u. 4 Baßposaune komp. von J. S. **Herausgegeben und Herrn Kaufmann Paezolt gewidmet von Aug. Schnabel.** Breslau, bei Leuckart — Orgelpart. St.
*14. **Litanei de nomine Jesu** (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. Breslau, bei Leuckart — St.
15. **Lauretanische Litanei** (G-dur) für gemischten Chor und Orgel bearb. u. hrsg. von Fr. Bürke, Ausgewählte Werke III. Breslau 1901, bei Fr. Görlich.

Gradualien, Offertorien, Hymnen und Stationen nach Textanfängen geordnet.

16. *Alleluja, veni sancte spiritus* — **Graduale** in D-dur pro feria III. post Pentecosten à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Ausgewählte Werke I, 2. Für 4 Singstimmen mit Orgel hrsg. von Franz Bürke. Breslau 1901, bei Fr. Goerlich.
17. *Alma Redemptoris* (F-dur) für 4 Singstimmen 2 Viol.; Viola; 2 Ob.: 2 Hor. u. Orgel. Breslau, bei C. G. Förster (315) (Weinhold) komp. bis 1826 — St. N. A. *Alma redemptoris* als **Graduale und Offertorium** für Alt-Solo u. Chor .... nebst ausgesetzter Orgel als Direktionsstimme. Augsburg,

bei Böhm & Sohn. — Ausgewählte Werke II, 1. Für 4 Singstimmen u. Orgel hrsg. von Fr. Bürke. Breslau 1901, bei Fr. Goerlich.

*18. *Ave maris stella* — Canon als Graduale und Offertorium auf die Feste der heil. Jungfrau 4 Singstimmen 2 Viol.; Br.; 2 Clar.; 4 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Contrabaß u. Orgel. Augsburg, bei Anton Böhm & Sohn — St.

19. *Ave maris stella* (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Cor.; Contrabasso & Organo.... IV hymni vespertini No. 1, Wratislaviae apud Leuckart (8487) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 591) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997 b).

*20. *Ave regina* — Hymnus (E-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel. Breslau, bei C. G. Förster (Weinhold) (komp. bis 1827) St. — N. A. Ausgewählte Werke II, 2. Für 4 Singst. u. Orgel hrsg. v. Fr. Bürke, Breslau 1901, bei Fr. Goerlich.

21. *Constitues eos principes* — Graduale pro festis Apostolorum (B-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Cor.; 2 Clar.; Tymp.; Contrabasso & Organo. III Gradualia No. 1. Wratislaviae typis Grassii et Barthii (komp. bis 1811) St.

22. *Decora lux aeternitatis* — Hymnus pro Festo S. Petri et Pauli (E-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß (komp. bis 1813) — hds. Part. J. f. K. (Mf 997 b). — Ausgewählte Werke I, 4. Für 4 Singst. u. Orgel hrsg. von Fr. Bürke. Breslau 1901, bei Fr. Goerlich — Orgelpart. u. St.

23. *Dilexisti iustitiam* — Graduale in hon. S. Annae, S. Mariae Magd. et S. Luciae (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Cor.; 2 Clar.; Tymp.; Contrab. & Org..... III Gradualia Nr. 3. Wrat. typis Grassii et Barthii (komp. bis 1811) St.

*24. *Exaudi Domine* — Graduale (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Hor.; Orgel u. Baß..... 4 Gradualien Nr. 2. Breslau, bei Leuckart — St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997b).

25. *Gloriosus Deus* — Graduale pro communi plurimorum Martyrum extra tempus paschale (E-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Cor.; 2 Clar.; Tymp.; Contrab. & Org..... III Gradualia Nr. 2 .... Wrat. typis Grassii et Barthii (komp. bis 1811) St.

*26. *Inclina Domine* — Graduale (E-dur) Baß-solo; 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; Fg.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. .... 4 Gradualien Nr. 1. Breslau, bei Leuckart — St.

*27. *In omnem terram* — Offertorium (C-dur) de Apostolis à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Wratislaviae apud Leuckart, Gorlicii ex Officina Heinziana (komp. bis 1809) St.

28. *Jesu redemptor omnium* — Hymnus in Nativitate Domini (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Cor.; 2 Clar.; Tymp.; Contrab. & Organo.... IV hymni vespertini Nr. 4. Wratislaviae apud Leuckart (8487) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 591) St. — hds. Part. J. f. K. (997b). — N. A. Ausgewählte Werke I, 1. Für 4 Singst. u. Orgel hrsg. v. Fr. Bürke. Breslau, 1901, bei Goerlich — Orgelpart., St.

*29. *Lauda Sion* — Graduale de SSmo (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; Fl.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; Orgel.... 4 Gradualien Nr. 4. Breslau, bei Leuckart — St. — hds. Part. Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 507.)

30. *Portanda et si gravia* — Offertorium (F-dur) à quattuor Vocibus; 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Cor.; Violone & Organo. Wratislaviae apud Leuckart (920) St. — hds. Klvz. J. f. K. (Mf 997c.)

31. *Quem vidistis pastores* — Graduale in Nativitate Domini à 4 Vocibus; 2 Viol.; Violis; 2 Ob.; 2 Cor.; 2 Clar.; Tymp. & Org. .... Wrat. apud C. G. Förster (229) (Weinhold) (komp. bis 1824) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997d). — N. A. Augsburg, bei Anton Böhm & Sohn.

32. *Regina coeli* (C-dur) à 2 C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Dem Landgerichtsrat .... Herrn Schnorfeil freund-

schaftlichst gewidmet .... Breslau, bei Leuckart (komp. bis 1822) St. — N. A. Ausgewählte Werke II, 3. Für 5 Singst. u. Orgel hrsg. von Fr. Bürke. Breslau 1904, bei Fr. Goerlich.

33. *Salutis humanae sator* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Cor.; 2 Clar.; Tymp.; Contrab. & Org..... IV hymni vespertini Nr. 2. Wrat. apud Leuckart (3437) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 591) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997 b).

34. *Salve regina* (G-dur) à 4 Singst.; 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor. u. Orgel.... Breslau, bei C. G. Förster (308) (Weinhold) und Breslau, bei Leuckart (komp. bis 1826) St. — N. A. Ausgewählte Werke II, 4. Für 4 Singst. u. Orgel hrsg. von Fr. Bürke. Breslau 1904, bei Fr. Goerlich — Orgelpart. u. St.

*35. *Veni creator spiritus* — Hymnus (E-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Breslau, bei Leuckart (komp. bis 1811) St. — N. A. Ausgewählte Werke I, 3. Für 4 Singst. u. Orgel hrsg. von Fr. Bürke. Breslau 1904, bei Goerlich — Orgelpart., St.

*36. *Veni sancte spiritus* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. 4 Gradualien Nr. 3. Breslau, bei Leuckart — St.

37. *Vexilla regis* — Hymnus in f. Inventionis Sanctae Crucis (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Contrabasso & Organo .... IV hymni vespertini Nr. 3 Breslau, bei Leuckart (3437) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 591) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997 b).

---

38. Stationes in usum Theophoricae processionis (G-dur) compositae a .... Herausg. und Ihrer Hochgeboren Frau Anna Gräfin Saurma-Jeltsch geb. Gräfin Schafgotsch .... gewidmet von August Schnabel, Breslau, bei C. Weinhold (629). Besetzung: C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Bassethörner; 2 Fg.; 2 Hor.; 4 Tr.; 3 Pos.; Pk. (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1841, Jhg. 43, S. 310) Part. u. St. — hds. Klvz. d. IV. Stat. von E. Bohn, J. f. K. 1844 werden die Stationen auch von Leuckart angezeigt. — N. A. Gekürzt mit kleinerer Besetzung hrsg. von Paul Kindler, Trebnitz, Verlag bei Kothes Erben, Leobschütz.

Geistliche und weltliche deutsche Lieder.

39. *Alles, was Odem hat* (C-dur) — Nr. XVII Hymnus aus der Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Gesänge .... für Männerstimmen .... hrsg. von Hientzsch 3. Heft. Breslau 1826, bei Graß & Barth — Part.

40. *Auch selbst im Winter* (F-dur) — Nr. 2 der Sammlung mehrstimmiger Gesänge ohne Begleitung dem Herrn Probst H. Klebelly gewidmet. Breslau, bei C. G. Förster (33) (Weinhold) Gemischter Chor. (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1821—1824, Jhg. 26, S. 573) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997 c).

41. *Auf, kommt unsern Gott zu ehren* (B-dur) — Zwei Lieder zu Ehren des hl. Joh. v. Nepomuk für Sopr.-, Alt-, Tenor-, Baß-Solo u. 4 Tutti-Singstimmen nebst willkürlicher Begleitung von 2 Fl.; 2 Clar.; 1 Fg.; 2 Hor. u. 1 Baßposaune, komp. von J. S. .... Hrsg. und Herrn Kaufmann Franz Paezolt gewidmet von August Schnabel Nr. 2. Breslau, bei Leuckart — Direktionsst. u. St.

42. *Das Feld ist weiß* (D-dur) — Nr. 3 der »Drei Gesänge« für Sopran, Alt, Tenor u. Baß, dem Herrn Amtsrat Lucas .... auf Borkau gewidmet .... Breslau, bei Leuckart (3432) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 492) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997 c).

43. *Dich preist, Allmächtiger* (C-dur) — Nr. 3 der »Sammlung mehrst. Gesänge ....« Breslau, bei C. G. Förster (33) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 573) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997 c).

44. *Die Himmel rühmen* (E-dur) — Der Wunderbare. [Nr. 2 der »Drei Gesänge« für 4 Männerstimmen .... 2tes Heft. Breslau, bei Leuckart — St. — N. A. Männerchöre von J.... S.... Neue, einzig rechtmäßige Ausgabe von Wilhelm Tschirch Nr. 5. Breslau (1898), bei Leuckart (1942) Part., St.

45. *Du öffnest deine milde Hand* (F-dur) — Nr. XXI. Lobgesang aus der Sammlung zwei-, drei- u. vierstimmiger Gesänge .... für Männerstimmen .... hrsg. von Hientzsch, 3. Heft. Breslau 1826, bei Graß & Barth — Part. Erk, Sammlung 3- u. 4 st. Gesänge ernsten Inhalts, Heft 2. Abt. 1, Nr. 18. Essen 1832.

46. *Ehre sei dem Hocherhabnen* (B-dur) — Halleluja von Klopstock für Männerchor. Breslau, bei Leuckart — Partitur. — N. A. Männerchöre von J.... S.... Neue .... Ausgabe von Wilh. Tschirch, Nr. 6 mit Begleitung von Blasinstrumenten versehen. Breslau 1898, bei Leuckart (1943) Part. u. St.

47. *Empor zu Gott, mein Lobgesang* (A-dur) für drei Männerchöre (mit Orgel und Posaunen). Nachgelassenes Werk. Breslau, bei Carl Cranz (Grosser) — Part.

48. *Ertöne Lied* (C-dur) — Der Obelisk von Ullersdorf. Ein Gesang für eine Stimme und Chor mit Clavier. Schles. musikal. Blumenlese 4. Heft. Breslau 1802, bei Graß & Barth.

49. *Es wird ein Tag sein* (A-dur) Auferstehung und ewige Harmonie. Nr. 2 der »Drei Gesänge« für 4 Männerstimmen .... 2. Heft. Breslau, bei Leuckart — St. — N. A. Männerchöre von J.... S.... Neue .... Ausgabe von Wilh. Tschirch Nr. 4. Breslau 1898, bei Leuckart (1941) Part., St.

50. *Gott ist die Liebe* (A-dur) — Nr. 1 der »Drei Gesänge« für Männerstimmen .... 2. Heft. Breslau, bei Leuckart — St. — N. A. Männerchöre von J.... S.... Neue .... Ausgabe von Wilh. Tschirch Nr. 3. Breslau 1898, bei Leuckart (1940) Part., St.

51. *Herr unser Gott* (E-dur) — Psalm für Männerstimmen komp. und dem kath. Schullehrerseminar zu Breslau gewidmet von .... Breslau, bei Leuckart. Görlitz, bei Gotthold Heinze — St. — N. A. Psalm, Herr unser Gott für 4 Männerstimmen. Neue Ausgabe rev. und mit Begl. von Blasinstrumenten versehen von A. Leibrock. Leipzig, bei Leuckart. — Orgelbegleitung zum 8. Psalm bearb. von K. Becker. Neuwied, Heusers Verlag. — Psalm, Herr unser Gott, für gem. Chor bearbeitet von F. Gustav Jansen. Leipzig, bei Leuckart. — Psalm 8, Herr unser Gott für Männerchor mit Pianoforte. Leipzig, bei Eulenburg — Part., St. — Motette für dreistimmigen Männer-, Frauen- oder Kinderchor mit Harmonium oder Orgel bearb. von Zanger. Frankfurt a. O., bei Bratfisch. — Herr unser Gott, Motette für gem. Chor. Frankfurt a. O., bei Bratfisch. — Psalm, Herr unser Gott,..... Neue Ausgabe für Männer- oder gemischten Chor mit Orchester (große oder kleine Besetzung) oder mit Streichquintett, instrumentiert von Franz Weldert. Leipzig, bei Leuckart (5182) — Part., St..... Außerdem findet sich dieses Stück noch in mehreren (namentlich Schul-) Gesangbüchern; es soll hier nur angeführt werden: Kothe, Bernhard, Liederstrauß .... Nr. 59, Breslau, bei Fr. Goerlich — Manderscheid, Paul, Frauenchöre für den Gesangunterricht.... Düsseldorf, bei L. Schwann.

52. *Hoch in den Lüften* (C-dur) — Nr. XXXVIII. Des Himmel Walten. Aus der Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Gesänge.... für Männerstimmen .... hrsg. von Hientzsch, 3. Heft. Breslau 1826, bei Graß & Barth — Part.

53. *Johann von Nepomuk beim Sternenglanz geboren* (F-dur) — zwei Lieder zu Ehren d. hl. Joh. v. Nepomuk.... (vgl. Nr. 41) Nr. 1. Breslau, bei Leuckart, — Direktionst., St.

54. *Klaget, lange Trauertöne* (C-moll) — Trauerode zum Gedächtnis ihrer hochseligen Majestät der Königin Luise .... (anläßlich des Todes Friedrich Wilhelms IV. hrsg. von August Schnabel). Besetzung: C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Clar.; 2 Fg.; 4 Hor.; 2. Tr.; 4 Pos. u. Contrafag.; Pk. Breslau, bei Carl Cranz (Grosser) Part.

55. *Laura betet* (C-dur) — Nr. 4 der »Sammlung mehrstimmiger Gesänge« .... Breslau, bei C. G. Förster (88) (Weinhold) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 578) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997c).

56. *Mein Gott, wie groß* (C-moll) — Religiöser Gesang für 2 Tenor- und 2 Baßstimmen, Solo und Chor ohne Begl. Der nachgelassenen Werke Nr. 4. Breslau, bei Carl Cranz (Grosser) St.

57. *Noch einmal, Heinrich, eh wir scheiden* (Es-dur) — Elisens Abschied. Lied für 4 Singst. mit Clavier. Schles. mus. Blumenlese Jhg. 2 Heft 2. Breslau 1802 bei Graß & Barth.

58. *Seht, wie die Tage* (F-dur) — Nr. 2 der »Drei Gesänge« für Sopran, Alt, Tenor und Baß .... Breslau, bei Leuckart (3432) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997c).

59. *Steh mir in der Trübsal bei* (C-dur) — Nr. IV. Beschäftigung mit Gott. Aus der »Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Gesänge .... für Männerstimmen«. Hrsg. von Hientzsch II. Heft. Breslau 1825, bei Graß & Barth, Part.

60. *Wann der Abend kühl und labend* (F-dur) Gesang für 2 Tenöre und 2 Bässe .... Breslau, bei C. G. Förster (282) (Weinhold). N. A. Männerchöre von J. .... S. .... Neue .... Ausgabe von Wilh. Tschirch Nr. 2. Abendgesang. Breslau 1898, bei Leuckart (4939) St., Part.

61. *Wenn die Abendröte* (C-dur) — Nr. 4 der »Sammlung mehrstimmiger Gesänge ....« Breslau, bei C. G. Förster (88) (Weinhold) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1824, Jhg. 26, S. 578) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997c.)

62. *Wer ist ein Patriot* (B-dur) — Lied für Solo mit Chor .... und Begl. des Claviers. Schles. mus. Blumenlese 4. Heft. Breslau 1804, bei Graß & Barth.

63. *Wie lieblich winkt sie mir* (E-dur) — Morgengesang für 2 Tenöre u. 2 Bässe .... Breslau, bei C. G. Förster (283) (Weinhold) St. — N. A. Männerchöre von J.... S.... Neue .... Ausgabe von Wilh. Tschirch Nr. 4. Breslau 1898, bei Leuckart Part., St.

64. *Wie schön ists im Freien* (G-dur) — Nr. 4 der »Drei Gesänge« für Sopran, Alt, Tenor u. Baß .... Breslau, bei Leuckart (3432) St. — hds. Part. J. f. K. (Mf 997c).

65. *Will der Herr zur Schweizerei* (B-dur) — Die Schweizerei bei Fürstenstein, Lied einer Melkerin für eine Singst. m. Clavier. Schles. mus. Blumenlese 2. Jhg., II. Heft. Breslau 1802, bei Graß & Barth.

*66. Das Veilchen für eine Singstimme vom Clavier und einer Violine begleitet .... Breslau, bei C. G. Förster (Weinhold) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1817, 19. Jhg., S. 54).

67. Friedensmarsch für Männerstimmen und blasende Instrumente oder Clavier. Sr. Majestät dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm dem Dritten gewidmet *(Dank dem Herrn für seine unendliche Güte).* — Besetzung: 2 Ob.; 3 Clar.; 2 Fg. u. Contrafag.; 3 Tr.; 4 Pos.; 4 Hor. u. 4 Männerstimmen. Breslau, bei C. G. Förster (24) (Weinhold) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1816, Jhg. 18, S. 692). — St.

Instrumentalkompositionen.

68. Ein Marsch für acht, und fünf Stücke für sieben Trompeten und ein paar Pauken. Sr. Durchlaucht dem Fürsten Blücher von Wahlstatt gewidmet. Breslau, bei C. G. Förster (43) (Weinhold) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1817, Jhg. 19, S. 135).

69. **Lieblingsmarsch** Seiner Durchlaucht des Fürsten .... **Blücher** für Clavier. Breslau, bei C. G. Förster (12) (Weinhold). — Auf der Br. Stadtbibliothek befindet sich zu diesem Marsch ein handschriftliches Exemplar für türkische Besetzung in Stimmen; dabei liegt ein auf dieses Stück bezüglicher Brief Schnabels.

*70. **Zwei Märsche** der verbündeten Truppen beim Einrücken in Paris (für Clavier). Breslau, bei C. G. Förster (Weinhold).

*71. **Huit Pieces** pour 3 Cors; Tromba in F; Trombone; Tenore & Basso.... Breslau chez Förster (Weinhold) (Rec. Lpz. Allg. Mus. Ztg. 1816, 18. Jhg., S. 644).

*72. **Quintetto** pour la Guitarre; 2 Viol.; Alto & Violone. Breslau, bei C. G. Förster (Weinhold).

73. **Concerto** pour la Clarinette (Es-dur) avec accompagnement de 2 Violons; Alto; Violonc. & Contre-B.; Flûte; 2 Hautb.; 2 Bassons; 2 Cors; 2 Tromp. & Timballes. Leipsic chez Breitkopf & Härtel (4288) St.

B. Werke in Manuskript.

Messen.

74. **Missa** (B-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Basset-Hor.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (litt. A. Nr. 40) Part., St.

75. (?)**Deutsche Messe** (B-dur) — *Mit Andacht steht am Dankaltar* à C. A. T. B. u. Orgel. — Kirchenchor Hirschberg — Part., St.

76. **Missa solemnis** (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Fag.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 475) St.

77. **Requiem** (und Dies irae) (C-moll) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 16) Part., St.

78. **Missa** (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Tr.; Orgel u. Baß (Jugendkomposition vor 1800 vom Greiffenberger Kirchenchor). — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 478 1) St.

79. **Missa solemnis** (Es-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Clar.; Fl.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 478) St.

80. **Requiem** (und Dies irae) (Es-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Hor.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 30) St.

81. **Kyrie und Gloria** (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 532) Part., St.

82. **Gloria** in excelsis (F-dur) zu der sog. Missa quadragesimalis (Nr. 3) à C. A. T. B. 2 Clar. oder 2 Bassethor.; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; 3 Pos.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 530) St.

83. **Missa** (H u. D) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Orgel u. Baß, komp. bis 1827. — D. C. (Litt. B. Nr. 23) Part., St.

Vespern und Litaneien.

84. **Vesperae solemnes** de confessore (As-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1807. — D. C. (Nr. 4) St.

85. **Vesperae** de B. M. V. (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1823. — D. C. (Nr. 23) Part., St.

86. **Vesperae breves** de Confessore (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 8) St.

87. **Vesperae** de B. M. V. (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Orgel u. Baß, komp. bis 1810. — D. C. (Nr 24) St.

88. **Lauretanische Litanei** (A-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Hor.; Orgel. Jugendwerk. — Kirchenchor Löwenberg.

89. **Litanei de nomine Jesu** (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Kirchenchor Trebnitz.
90. **Lauretanische Litanei** (G-dur) à C. A. B. 2 Viol.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. (Jugendwerk vom Kirchenchor Greiffenberg.) — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 550[1]) St.
91. **Lauretanische Litanei** (F-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Orgel. Jugendwerk — Kirchenchor Löwenberg.

Gradualien, Offertorien, Hymnen, Stationen, Responsorien u. a.

92. *Ad regias agni dapes* (G-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Hor.; Orgel u. Baß — D. C. (Nr. 6) St. — Part. J. f. K. (997^b).
93. *Angelis suis Deus mandavit* (E-dur) — **Introitus et Graduale** pro Dom I. in Quadragesima à C. A. T. B. Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 483) St.
94. *Alleluja, ascendit Deus* (D-dur) — **Graduale** pro f. Ascensionis D. N. J. Ch. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2Tr.; Pk.; Orgel u. Baß komp. bis 1827. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 498/498^a) St.
95. *Alleluja, confitemini* (A-dur) — **Graduale** i. temp. paschali à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 489[1]) St.
96. *Alleluja, confitemini* (E-dur) — **Graduale** pro Sabato in vigilia Pent. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 489) St.
97. *Alma redemptoris* (E-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 535) St.
98. *Ave Maria* (E-dur) — **Offertorium** de B. M. V. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; Fl.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 520) St.
99. *Ave Maria* (F-dur) — **Graduale** à C. A. T. B. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 480) Part., St.
100. *Ave maris stella* (B-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Bassethor.; 3 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 30) St.
101. *Ave maris stella* (E-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 3 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 32) St.
102. *Ave maris stella* (F-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Org. u. Baß, komp. bis 1813. — D. C. (Nr. 5). — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 538 1 2) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^b).
103. *Benedicite Dominum* (C-dur) — **Graduale** pro f. S. Mich. Arch. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 510) St.
104. *Benedicta et venerabilis* (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 484) St.
105. *Cantate Domino canticum novum* (F-dur) — **Offertorium** à C. A. T. B. (Sopran 1 u. 2. Solo); 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Bassethor.; 2 Fg.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 518) Part., St.
106. *Cantemus Domino in die hac solemni* (A-dur) — **Graduale** pro omn. temp. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 491) St.
107. *Cantemus Domino in die hac solemni* (A-dur) — **Offertorium** pro omni festo à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. (Dieses Stück hat mit dem vorhergehenden Graduale große Ähnlichkeit.) — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 525) St.
108. *Christus factus est* (F-moll) — **Graduale** pro feria V. in Coena Dom. à C. A. T. B. u. Orgel. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 494) St.
109. *Coeli enarrant gloriam* (C-dur) — **Offertorium** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Org. & Violone. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^a 517) St.

110. *Confitebor tibi Domine* (A-dur) — Graduale à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Naumburg, Kirchenchor.

111. *Deus tuorum militum* (B-dur) — Hymnus pro f. Decollationis S. Johannis Bapt. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1814. — D. C. (Nr. 8) St. Auch auf den Text *Jesu tibi sit* vgl. Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 481) — Part. J. f. K. (Mf 997b.)

112. *Dies sanctificatus illuxit* (C-dur) — Graduale pro Nat. Dom. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 499) St.

113. *Domine quis habitabit* (F-dur) — Graduale à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 487) St.

114. *Ecce Dominus veniet* (F-dur) à C. A. T. B. u. Orgel. — D. C. (Nr. 9) St., Part. Autogr.

115. *Ecce quomodo moritur Justus* (F-moll) — sub processione ad S. Sepulcrum D. N. J. Ch. feria VI. in Parasceve à C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Clar.; 2 Bassethor.; 2 Fag.; 2 Hor.; 4 Tr. — D. C. (25) St. Autogr.

116. *Exaltate Dominum Deum* (C-dur) — Offertorium de omni Solemnitate à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; Fl.; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIIId 546) St.

117. *Fortem virili pectore* (E-dur) — Hymnus pro f. S. Hedwigis à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß, komp. bis 1813. — D. C. (Nr. 2a) St. — Part. J. f. K. (Mf 997b).

118. *Haec dies, quam fecit* (C-dur) — Offertorium à C. A. T. B. Viol. princ.; 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. (Auf dem Exemplar der Sandkirche findet sich: komponiert und dediciert dem Förster Sternitzki, z. Z. in Trebnitz). — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 513) Part. u. St.

119. *Homo quidam* — Offertorium in Es pro f. S.S. Corp. Christi à C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pos.; Pk. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 529) Part., St.

120. *Homo quidam* (F-dur) — Graduale de Smo à C. A. T. B. u. Orgel. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 486) St.

121. *In adoratione nostra* (G-dur) — Offertorium solemne à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz. Arch. (XXXVIIIa 526) St.

122. *In exitu Israel* (E-dur) — Offertorium à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß, komp. bis 1840. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 521) St.

123. *In omnem terram* (D-dur) — Offertorium de Apostolis in f. S. Petri et Pauli à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 524) St.

124. *Invictus heros numinis* (H-dur) — Hymnus pro f. S. Joh. Nep. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1813. — D. C. (Nr. 10a) St. — Part. J. f. K. (Mf 997b).

125. *Invocabit me et ego exaudi* (E-dur) — Introitus et Graduale pro Dominica I. in Quadragesima à C. A. T. B. Orgel und Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 483) Part., St. Autogr.

126. *Jam faces lictor* (Fis-dur) — Hymnus i. Vesp. S. Joh. Nepom. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp bis 1813. — D. C. (10b) St. — Part. J. f. K. (Mf 997b).

127. *Jam sol recedit* (H-dur) — Hymnus de Trinitate à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 8) St. — Part. J. f. K. (Mf 997b).

128. *Jesu corona virginum (Jesu redemptor omnium)* (F-dur) — Hymnus à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Hor.; Orgel u. Baß, komp. bis 1819. — D. C. (Nr. 4) St. — Part. J. f. K. (Mf 997b).

129. *Jesu dulcis memoria* (F-dur) — Hymnus: Sopr.solo; C. A. T. B. 2 Clar.; 2 Bassetthor.; 2 Hor. — Diöz.-Arch. (XXXVIIIa 505) St.

430. *Jesu redemptor omnium* (C-dur) — Hymnus in Nat. et Circumcisione à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; 4 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 29) St.
431. *Jubilate Deo omnis terra* (E-dur) — Offertorium solemne à C. A. T. B. Sopr. 1. u. 2. Solo; 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 523/523[a]) St.
432. *Lauda Sion salvatorem* (F-dur) — Graduale de nomine Jesu à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 506) St.
433. *Laudate Dominum de coelis* (C-dur) — Offertorium à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; Fl.; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 515) St.
434. *Laudate Dominum in sanctis* (C-dur) — Offertorium de omni festivitate à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 519) St.
435. *Laudate pueri Dominum* (C-dur) — Graduale ad Innocentium à C. A. T. B. und Instrumente — defekt. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 504) St.
436. *Lumen ad revelationem* (A-dur). — In die purificationis B. M. V. ad Benedictionem candelarum, Antiphon à C. A. T. B. u. Orgel. — D. C. (No. 6) St.
437. *Magne pater Augustine* (C-dur) — Hymnus à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Sandchor St. — Part. J. f. K. (Mf 997[b]).
438. *Oculi omnium in te sperant* (E-dur) — Graduale de S[mo] à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 509) St. — Sandchor Part.
439. *Offerte Domino* (D-dur) — Offertorium pro Festivitate à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; Fl.; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 4 Tr.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 514) St.
440. *O gloriosa Virginum* (F-dur) — Graduale à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 479) St.
441. *O magnum mysterium* (C-dur) — Graduale à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 492 mit dem Text *Sederunt principes* XXXVIII[a] 492) St.
442. *O miseros qui turbido* (D-moll) — Offertorium à C. A. T. B. 2 Viol., Viola; 2 Ob., 2 Fg.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 522) St.
443. *Omnes de Saba venient* (C-dur) — à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Clar.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 69) St.
444. *Omnes gentes plaudite* (G-dur) — Graduale à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Clar.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Löwenberg, Kirchenchor.
445. *O sacrum convivium* (C-dur) — Offertorium à C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 528) Part. u. St.
446. *O salutaris hostia* (E-dur) — Graduale à C. A. T. B. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 508) St., Part.
447. *Pange lingua* (D-dur) — Hymnus à C A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1809. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 538) St. — Part. J. f. K. (Mf 997[b]).
448. *Pange lingua* (D-dur) — Hymnus à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1819. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 549) St. — Part. J. f. K. (Mf 997[b]).
449. *Pange lingua* (D-dur) — Hymnus à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1809. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 538) St., Part. J. f. K. (Mf 997[b]).
450. *Pange lingua* (D-dur) — Hymnus sub processione meridiana in octava S. Corp. Chr. à C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 4 Pos. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 539) St.

151. *Petite et accipietis* (C-dur) — **Offertorium** à C. A. T. B. 2 Viol. 2 Ob.; 2 Hor.; Pk.; Orgel u. Baß. — Löwenberg, Kirchenchor St. ;

152. *Populus Sion* (F-dur) — **Introitus et Graduale** pro Adventu in Dom. II. à C. A. T. B. u. Orgel. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 502) Part., St. Autogr.

153. *Posui adiutorium* (Es) — **Graduale** à C. A. T. B. Orgel u. Baß (2 Ob.; 2 Hor. ad lib.). — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 497) St.

154. *Quod tu vis* (G) — **Graduale** (Duetto) à C. 1 u. 2. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Hor.; Baß, komp. bis 1824. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 493/493^{a}).

155. *Regina coeli* (C-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1827. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 542) St.

156. *Regina coeli* (C-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. con Org. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 542) Part., St.

157. *Salve regina* (D-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Hor.; Orgel u. Baß, komp. bis 1822. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 544) St.

158. *Salve regina* (C-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; Fl.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß, komp. bis 1818. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 546) St.

159. *Salve regina* (G-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 548) St.

160. *Salve regina* (G-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 545) St.

161. *Salve regina* (G-dur) — **Hymnus** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 544) St.

162. *Salvator mundi salva nos* (F-dur) — **Graduale** pro f. Inventionis et Exaltationis à C. A. T. B. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 504) Part., St. Autogr.

163. *Salvete flores* (E-dur) — **Hymnus** pro f. Innocentium à C. A. T. B. 2 Viol.; Baß u. Orgel. — D. C. (Nr. 13) St.

164. *Suscipe sancte pater* (Es-dur) — **Offertorium** à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 512) St.

165. *Surrexit Dominus* (C-dur) — **Graduale** pro temp. pasch. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 490) St.

166. *Tantum ergo* (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. Ist eine frühere Fassung von Nr. 180. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{1}) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

167. *Tantum ergo* (G-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. Ist eine frühere Fassung in G-dur von Nr. 182. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{1}) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

168. *Tantum ergo* (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Tr.; Orgel u. Baß.— Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{1}) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

169. *Tantum ergo* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Tr.; Orgel u. Baß.— Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{1}) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

170. *Tantum ergo* (Es-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; 2 Hor.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{2}) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

171. *Tantum ergo* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Clar.; 2 Hor.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{2}) St., Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

172. *Tantum ergo (Christen, betet dies Geheimnis)* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Fl.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Jugendwerk aus Greiffenberg. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{3}) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

173. *Tantum ergo (Christen, betet)* (A-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Fl.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Jugendwerk aus Greiffenberg. — Diöz.-Arch. (XXXVIII^{a} 538^{3}) St. — Part. J. f. K. (Mf 997^{b}).

174. *Tecum principium* (C-dur) — Graduale de Nat. Dom. à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 66) St.

175. *Te deum* (C-dur) — à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; Fl.; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß, komp. bis 1809. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 536) St.

176. *Te deum* (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß. Jugendwerk aus Greiffenberg. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 536[1]) St.

177. *Te deum* (C-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; 2 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß (von Brosig umgearbeitet). — D. C. (Nr. 5[a]/5[b]) Part., St.

178. *Te deum* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 537) St.

179. *Te deum* (D-dur) à C. A. B. 2 Viol.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, Jugendwerk aus Greiffenberg. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 537[1]) St.

180. *Te Joseph celebrent* (C-dur) — Hymnus à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; Pk.; Orgel. — D. C. (Nr. 14) St. — Part. J. f. K. (Mf 997[b]).

181. *Te Joseph celebrent* (B-dur) — Hymnus à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr., Pk.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 28) St.

182. *Te splendor et virtus* (G-dur) — Hymnus de S. Michaeli arch. à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Ob.; 2 Hor.; Orgel u. Baß, komp. bis 1822. — D. C. (Nr. 4) St. — Part. J. f. K. (Mf 997[b]).

183. *Tristes erant Apostoli* (G-moll) — Hymnus de f. S. Philippi et Jacobi à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Hor.; Orgel u. Baß. — D. C. (Nr. 48) St. — Part. J. f. K. (Mf 997[b]).

184. *Veni sancte spiritus* (D-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Tr.; Pk.; Orgel u. Baß, defekt. Jugendwerk aus Greiffenberg. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 503) St.

185. *Vexilla regis* (B-dur) à C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Clar.; 2 Hor.; 2 Fg. — Naumburg, Kirchenchor St.

186. *Vidi aquam egredientem* (C-dur) à C. A. T. A. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 481[a]).

187. *Wir liegen hier vor deinem Thron* — 4 Stationen in C-dur à C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Clar.; 2 Hor.; 2 Fg.; Pk. Jugendwerk aus Greiffenberg. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 A[2]) St.

188. *Engel Gottes, eilt hernieder* — 4 Stationen in D-dur für Fronleichnamsfest à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Ob.; 2 Hor.; 2 Tr.; Pos.; Pk.; Orgel u. Baß. Jugendwerk aus Greiffenberg. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 A[1]) St.

189. Hymni et Stationes (F-dur) ad usum theophoricae processionis (die sogen. »großen Stationen«) à C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Ob. 2 Clar.; 2 Fg.; 2 Tr.; 4 Hor.; 4 Pos.; Pk. komp. 1805. — D. C. (Nr. 1) Part., St. Autogr.

190. Quattuor Stationes (F-dur) ad usum theophoricae processionis comp. et Rev. ac Ill. Cap. Ecclesiae Cath. ad St. Johannem Wratislaviae humillime dedicatae a .... Besetzung: C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Clar.; 2 Ba-setthor.; 2 Fg.; 2 Hor.; 2 Tr.; 3 Pos.; Pk. — D. C. (Nr. 2) Part.

191. Lamentationen für die drei letzten Tage der Charwoche für Singstimmen und Instrumente. (Ein defektes, von Brosig bearbeitetes Exemplar [vgl. S. 134] ist im Diöz.-Arch. [XXXVIII[a] 531] St.)

192. 9 Responsorien für die drei letzten Tage der Charwoche à C. A. T. B. 2 Viol.; 2 Viole; 2 Fl.; 2 Ob. oder Clar. oder Bassetthor.; 2 Fg.; 2 Hor.; Trombone; Tymp.; Fundamento con Violoncello, komp. 1808. — D. C. Partitur 2 Bd. in Querfolio. Autogr. (hds. Klvz. d. III. Respons. pr. Sab. Sancto von E. Bohn, J. f. K.)

Deutsche geistliche und weltliche Gesänge.

193. *Bald schlägt des Jahres letzte Stunde* — Predigtlied (D-moll) am letzten Abend des Jahres à C. A. T. B. 4 Pos. — Sandchor.

194. *Der Heiland ist erstanden* — Osterlied (C-dur) à C. A. B. 2 Clar.; 2 Cor. con Principal. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[8]) St.

195. *Der Herr hat wohl an mir getan* — Begräbnisgesang (Es-dur) Im Hause à C. A. T. B. — Sandchor.

196. *Des Lichtes Schöpfer, guter Gott* — Chor (B-dur) für 4 Männerst. arrg. von Joseph Engel. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[1]) Part., St.

197. *Frohlocket dem göttlichen Sieger* — Chor (D-dur) zum Auferstehungsfeste für 4 Männerst. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[2]) Part., St.

198. *Gott, sieh herab auf unsern Bund* — Trauungsgesang (A-dur) à C. A. T. B. 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Hor.; Orgel. — Im Besitz des Herrn Kantor Sobel, Naumburg.

199. *Hoch, den Kindern des Augusts* — (A-dur) für 2chörigen 4stimmigen Männerchor, für die Breslauer Liedertafel komp. — St.-B. (Ya 44, Nr. 26) Part. u. St.

200. *Laßt uns in frohen Chören* — Chor (D-dur) am Osterfeste für 4 Männerstimmen. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[3]) St.

201. *Nicht zwölfe, sechzig sitzen hier* (G-dur) Soloquartett und Chor für Männerstimmen. Für die Br. Liedertafel komp. — St.-B. (Ya 44, Nr. 40) Part u. St.

202. *Preist ihn, den Herrn* — Canon (C-dur) für gemischten Chor. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[5]) Part., St.

203. *Seht das Volk in bunten Haufen* — Cantate (D-dur) zur 25jähr. Stiftungsfeier der Schwägerey den 16. Mai 1806. Text von Bürde. Besetzung: Solo u. gem. Chor; 2 Viol.; Viola; 2 Fl.; 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Hor. — St.-B. (Ua 38) Part. Autogr.

204. *Sieh gnädig auf uns nieder* — Chor (F-dur) für 2 Sopr. u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[4]) St.

205. *Süße Wonne lohnet die* — Chor (B-dur) für 2 Sopr. u. Baß. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[4]) St.

206. (?) *Triumph, der Tod ist überwunden* — Predigtlied (in C.) à C. A. T. B. 2 Ob.; 2 Fg.; 2 Clarini; Clarino principale; Tymp.; Tromb.Basso; Org. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[6]) St.

207. *Von Herzen erfreuet Euch* — Osterlied (C-dur) à C. A. B. 2 Clarinetti; 2 Corni con Principal. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[8]) St.

208. *Wir steh'n in Gottes Heiligtum* — Lied (C-dur) zur ersten heil. Communion der Schulkinder à C.solo; C. A. T. B. 2 Fl.; 2 Clar.; 2 Hor.; 2 Fg.; Pos. — Diöz.-Arch. (XXXVIII[a] 550 B[7]) St.

209. Kantate zur 100jähr. Jubelfeier der Universität — Musik ist verloren. Text von Endler; vgl. S. 78.

210. Geistermarsch zu Macbeth; vgl. S. 78.

Ferner werden erwähnt:

1. Kantate zum 50jähr. Jubiläum des Schauspielers Koberwein — Journal des Luxus und der Moden, 1803, S. 607. — 2. Kantate zum ersten Stiftungsfest des Breslauer Künstler-Vereins — Koßmaly u. Carlo, Schles. Tonk.-Lex. S. 90. — 3. Kantate zur Einweihung der Breslauer Synagoge — Mehwald, S. 18. — 4. Kantate zur Installation des Fürstbischofs von Schimonsky a. a. o. — 5. Der Abschied — mit Orchester a. a. o. — 6. Drei Sätze Variationen für Clarinette a. a. o. — 7. Ein Satz Variationen für Trompete a. a. o. — 8. Ein Scherzo für 5 Contrabässe zur 50jähr. Jubelfeier des Rektor Lucas a. a. o. — 9. Zwei Harmonien für Blasinstrumente a. a. o.

Zu sämtlichen hier verzeichneten Kompositionen ist im I. f. K. ein thematisches Verzeichnis vorhanden.

XVI. Verzeichnis schlesischer Kirchenmusiker[1].

Breslau.

Dom:

Güntzel, Ernest., Org. ca. 1587—1602.
Weiß, Casparus, Org. † 1616.
Kheil, Bathasar, Org. ca. 1624.
Bettler, Ludovicus, P. Reg. ch. ca. 1670.
Scultetus, Urbanus, Kpllmstr. 1675—77.
*Caesar, Joh. Melch., Kpllmstr. 1677 — ca. 1681.
*Heen, Elias Hieronymus, Org. ca. 1650, Kpllmstr. ca. 1681, † 1683.
Neumann, Ignat. Paul., Org. ca. 1661—83.
Winkler, Frzsk. Tiburt., Org. † 1706.
*Prandel, Joh. Mart., Kpllmstr. 1706—09.
*Prandel, Nik., Kpllmstr. 1709—?.
Krause, Joh. Heinr., Org. 1706—50.
Staletzka, Christoph, 2. Org. ca. 1710.
Liebich, Joh., 2. Org. ca. 1722—47.
Bock, Michael Wencesl., Domschulrekt., Reg. ch. ca. 1721—27.
Specht, Andr. August., Domschulrekt., Reg. ch. 1727—35.
*Clement, Joh. Georg, Kpllmstr. 1735—94.
Michalke, Joh., 2. Org. 1747; 1. Org. 1750—57.
Christen, Friedr., 2. Org. 1750, 1. Org. 1757—83.
Näbel, Joh. Joseph, 2. Org. 1758/9.
Baasner, Wentzel, 2. Org. 1760—91.
Gottwald, Joseph, 1. Org. 1783—1832.
Friedrich, Joh., 2. Org. 1791—1819, dann Org. an der *Kreuzkirche*.
Lanz, Jos., Choralist, Reg. ch. 1794—1805.
Schnabel, Joseph Ign., Kapellmeister 1805—1831.

Sandstift:

*Teucher, David, Schütze genand von Wientzig, Schulmeister auf dem Sande ca. 1595 (vgl. I. f. K. Ad 158).
Olbrich, Balthasar P. J., Rektor auf dem Sande ca. 1700.
*Fibick, Matthias, Org. ca. 1700.
*Brotz, R. P. Joh. Georg, Reg. ch. ca. 1700.
*Reiswitz, Jos. Hieronymus, Musicus areno-breslensis, nchwsbr. 1712—20.
Reichel, R. B. Friedr. Ferd., Reg. ch. nchwsbr. 1720—22.
*Kober, Francisc., Org., Anf. d. 18. Jahrh.
(*?) Baudisch, R. P. Joh. Carl, Reg. ch. nchwsbr. 1730—45.
*Pohl, Joh. Jos., Rektor auf dem Sande, 1. H. d. 18. Jahrh.
Heintz, R. P. Thomas, Reg. ch. nachwsbr. 1747—53 (nach der Schles. Inst. Notiz).
Rischer, Johann, Org. ca. 1740 nach Mattheson, Ehrenpforte s. v. Krause.
Schroll, Franz, Org. ca. 1740 nach Mattheson a. a. o.
Mayer, R. P. Franz, Reg. ch. 1751—53.
Kassner, R. P. Franz Xaver, Reg. ch. 1754—59.
Urban, R. P. Philipp, Reg. ch. 1759—64.
Lindner, R. P. Andr., Reg. ch. 1763—66.

[1] Es sind hier zumeist diejenigen Namen chronologisch zusammengestellt, die bereits im Verlaufe der Abhandlung erwähnt wurden, oder solche, die sich an der Hand der Manuskripte des I. f. K. nachweisen lassen. Trifft das nicht zu, so ist die Quelle angegeben. Ein Sternchen (*) bedeutet, daß von den Betreffenden Kompositionen im I. f. K. sind.

Nitsche, R. P. Franz Xaver, Reg. ch. 1766—73.

Zimmermann, R. P. Carl, Reg. ch. 1778—83.

Weiß, R. P. Carolus, Reg. ch. 1784—1787.

*****Hellmich**, Caspar, Rektor auf dem Sande 2. H. d. 18. Jahrh.

Stopler, R. P. Georg, Reg. ch. 1788—1806(?).

Lucas, Ignatius, Rektor auf dem Sande † 1837.

Matthiasstift.

*****Fritsch**, Thomas, R. P. Gorlicensis ca. 1620.

*****Dittert**, R. P. Johannes, Reg. ch. nchwsbr. 1744—56.

Ungeraten, R. P. Johannes, Reg. ch. ca. 1751 (nach der Schles. Inst. Notiz).

Müller, R. P. Georg Anton, Reg. ch. nchwsbr. 1752—61.

*****Lachnit**, R. P. Fr., Reg. ch. ca. 1759.

Kahler, R. P. Joh., Reg. ch. ca. 1764/5.

Gabriel, R. P. Augustinus, Reg. ch. ca. 1766 (nach S. J. N.)

Ostermann, R. P. Joseph, Reg. ch. nchwsbr. 1768—79.

Widera, R. P. Hyacynthus, Reg. ch. nchwsbr. 1780—83 (nach S. J. N.)

*****Gehirne**, R. P. Fr., Reg. ch. nchwsbr. 1784—1806.

Vincensstift:

Fiedler, Georgius, Kantor zu St. Vincens u. St. Clara 16. Jhdt. (?) (vgl. I. f. K. Ad 204, letzte Seite).

*****Frömmel**, R. P. Engelbert, Reg. ch. nchwsbr. 1675—84.

*****Gottwald**, R. P. Gerlacus, Reg. ch. nchwsbr. 1743—64.

Baudisch, R. P. Jacob, Reg. ch., als Kantor nchwsbr. seit 1750, seit 1759 bis ca. 1780 Reg. ch. figuralis.

Prußke, R. P. Nikolaus, Kantor seit 1770, seit 1781 Reg. ch. bis ca. 1785 (nach S. J. N.).

Brendel, R. P. Joh., Kantor nchwsbr. 1784—86 (nach S. J. N.).

Bachmann, Ignaz, Reg. ch. nchwsbr. 1781—86.

Kothe, R. P. Fried., Reg. ch. nchwsbr. 1787—94.

Klarenstift:

Preys, R. P. Jovinian., Reg. ch. nchwsbr. 1774—79.

Debisch, Jos., Org. nchwsbr. 1779—89.

*****Schnabel**, Jos. Ign., Org. 1797—1805.

Verschiedene Breslauer Kirchenmusiker.

Hanke, R. P. Pius, S. Ord. Praedum nchwsbr. 1764—70.

*****Gros**, C., kompon. Stationen, die dem Abt des Sandstifts Joh. Strobach gewidmet sind. 18. Jhd.

*****Liehre**, Tobias Ernestus, ca. 1700 Org. am Dom (?).

*****Rosdroas**, R. D. Maximilianus, Can.-Wrat. ca. 1685.

*****Thamm**, R. D. Johann, widmete dem Abt des Sandstifts Fr. X. Meißner eine Passionsmusik.

*****Thiele**, (R. D.) Georg Bernh., ca. 1679.

Lauban.

Maurus, R. P., Reg. ch. nchwsbr. 1759—69.

Schön, R. P. Caspar, Reg. ch. Mitte des 18. Jhdts. (?)

*****Kühn**, Josef, Rektor in Lauban, Mitte des 18. Jhdts.

Wiesner, R. P. Melch., Reg. ch. nachwsbr. 1782—89.

Berg, R. P. Seb., Reg. ch. ca. 1793.

Hahn, R. P. Lucas, Reg. ch. nchwsbr. 1801—10.

Sagan.

*****Bitter**, R. P. Carol., Reg. ch. ca. 1729.

Michalke, R. P. Anton, Reg. ch. Mitte des 18. Jahrh.

Schramm (?), R. P. Carolus, Reg. ch. ca. 1755.

Ullrich, R. P. Jos., Reg. ch. nchwsbr. 1759—65.

Verschiedene Orte.

Basner, Fr., Rector mus. in Trebnitz ca. 1767.

(*?)Riedel, Gedeon, Rector mus. in Trebnitz, nchwsbr. 1770—89.

*Abundio, R. Fr., Ord. S. Joannis de Deo, vielleicht ca. 1780 Reg. ch. in Lauban (vgl. I. f. K. [Mf 987]).

*Friedrich, R. P. Ignat., Ord. Bened. professo in Braunau ca. 1761.

*Gulitz, R. P. Alexius, S. O. Cister. de Camentz professo ca. 1768.

*Hasse, ex Com. Glacense. 18. Jhd.

*Kirchner, Johann Michael, Org. zu Frankenstein, 2. H. d. 18. Jahrh.

*Krahl, Franz Joseph Leopold Ludi-Rector in Frankenberg, Anfang d. 18. Jahrh. (?)

*Lamboy, Joh. Al., Mitte d. 18. Jhrh. (?); es befanden sich zwei Messen mit der Aufschrift J. A.... S.... Autor et possessor in Lauban (I. f. K. 659 u. 660).

*Schmidt, Jean, Neörodensis, 2. H. d. 18. Jahrh. (?)

XVII. Musikbeilage.

No 1. Hymnus Pro Festo Ascensionis D. N. J. C. ab 11.

(No 13 der Werke.)[1] (zu S. 19.)

Joh. Martin Prandel (+1709).



1) Über die hier zu Grunde gelegten Handschriften vgl. d. Verzeichnis d. Werke.


(II) Adagio.
Canto Solo.
Organo & Violon.
Qua vic_tus es clemen_ti_a
qua vic_tus es_ cle_men_ti_a et_
no_ _ _ _ _ _stra fe_res cri_mina ut
no_stra ut nostra fe_res cri_mina
mortem sub.



Folgt I auf die Textworte:

Perrumpis infernum Chaos
vinctis Catenis detrahis
victor triumpho nobili
ad dexteram Patris sedes.


(III)
Alt.
Solo
Tenor.
Bass.
Organo & Violon.
Te cogat da - - -
Te cogat indul - gen - ti - a ut damna ut
Te cogat
- mna ut da - - mna
da - - mna ut damna nostra sacrias tu - i - que vultus compotes di -
tes bea - to lu - mine be - a - to lu - mine.
Folgt 1 auf die Textworte:
Tu dux astra et semita
sis meta nostris cordibus
sis lachrymarum gaudium
sis dulce vitae praemium.

Nº 2. Chor „Justus cor suum" und Altsolo „Augustum coeli lumen" aus dem Offertorium pro Festo Sanctorum Ecclesiae Doctorum a 13. (Nº 9 der Werke.) (zu S. 20.)





- det, iu_stus cor su - um tra - -
tra - det, tra - - -
iu - stus cor su - um, cor su - um, um,
su - um, su - - um, iu_stus cor su - um, iu -
- det, iu - stus cor suum, iustus cor suum
det, iustus cor su_um tra - - - - - -
iustus cor su - - um tra - - det,
stus cor su - um, cor su - um, iu - stus,


tra - - - det, tra - - - - -
det, tra - - det, tra - det, iu-stus cor su - um, cor su-um
tra - - - - det,
iu-stus cor su - um, cor su - - um tra - det, tra - -
- - - - det, iu - - stus cor su - um tra - - -
tra - - - - det, iu - stus cor su-um tra -
iu-stus cor su - um, cor su - um, cor su-um tra -
- - - - det, iu-stus cor su - um tra - - -


det, cor suum tra_det ad vi_gi_lan_ _dum,
det, cor suum tra_det ad vi_gi_lan_dum, vigi_
det, cor suum tra_det ad vi_gi_lan_dum, vigi_lan_dum, vigi_
det, cor suum tra_det ad vigi_lan_dum, vigi_
ad vi_gilandum di_lu_cu_lo et le_ _ge
lan_dum di_lu_cu_lo et in le_ _ge
lan_dum di_lu_cu_lo et in le_ge
lan_dum di_lu_cu_lo et in le_ge


do - mi - ni, medita - bi - tur vo - luntas e - - ius
do - - mi - ni, medita - bi - tur vo - luntas e - ius per-
do - - mi - ni, medita - bi - tur vo - lun - tas e - ius per-
do - - mi - ni, medita - bi - tur vo - lun - tas e - ius per-
per - manet di - e ac noc - te, di - - e ac noc - te.
- ma - net di - - e ac noc - te, di - - e ac noc - te.
- manet di - - e ac noc - te, di - - e ac noc - te.
- manet di - e ac noc - te, di - - e ac noc - te.


2 Viol.
Alto solo.
Organo.
Violone.
Au_gustum coeli_lu_men,
Au_gustum coeli_lu_men sa_


crum doctrinae flumen sa - - - - - crum doctrinae flu - men, Sancte N.
N. re-spice Vota prae-can - - ti-um



respi_ce et depreca_re numen,
depreca - - - - re numen.

Nº 3. Alto-Solo aus dem Offertorium de Tempore, „Respice“ à 11. (Nº 17 der Werke.) (zu S. 21.)

Nikolaus Prandel.




Sic_ fi_ant et i _ sti Do _ mine qui confi - -
- dunt con_fidunt in mul - ti - tu - di_ne su - a.

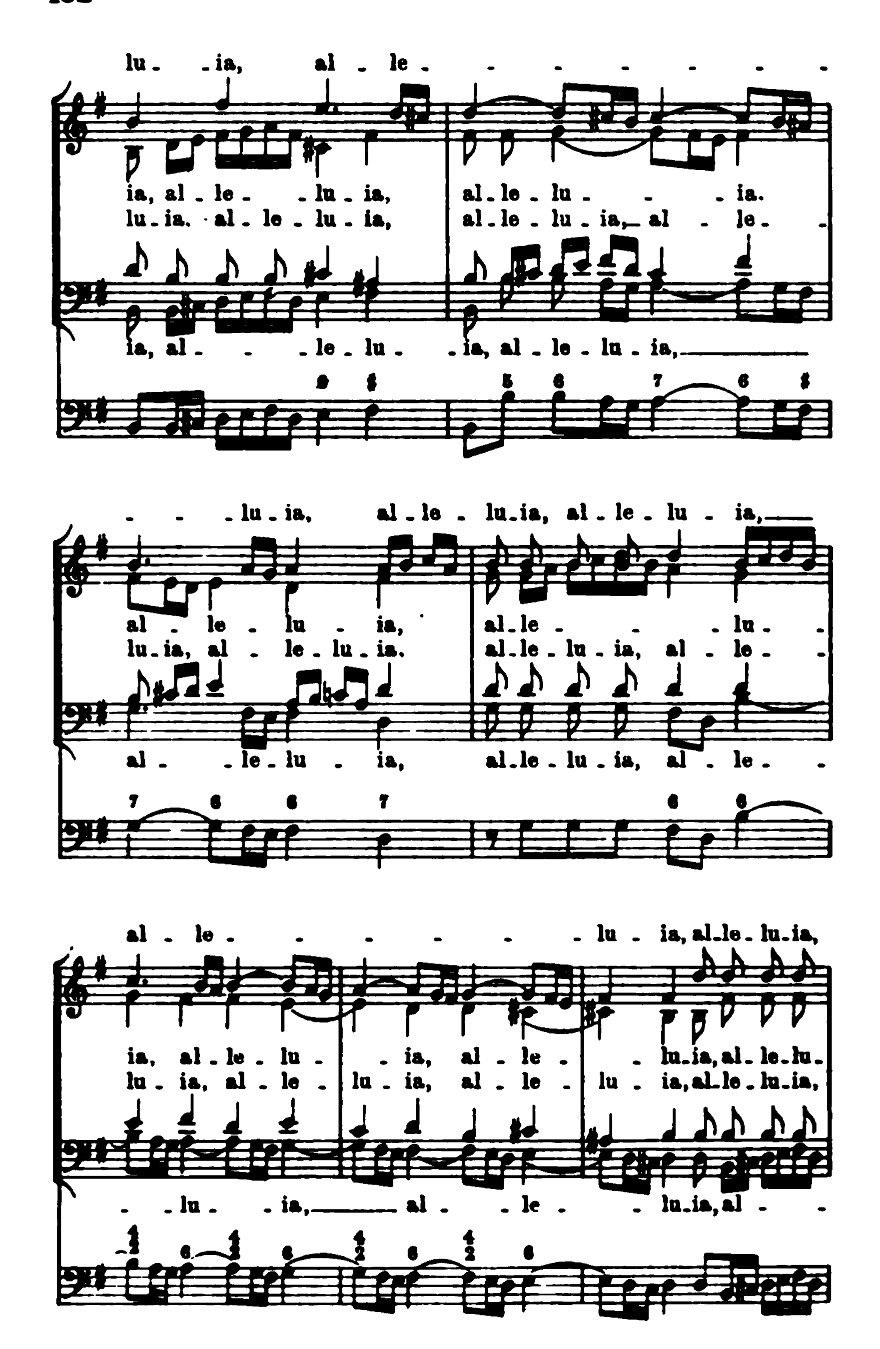


Et in cur - ribus et in scu - tis
et in lan - - - - ceis glo - ri - an - tur


et in lan - - - - ceis glo - ri - an - tur.
1.
2.
et in cur - ribus

Nº 4. Alleluja aus dem Offertorium de Tempore: „Respice“ à 11. (Nº 17 der Werke.) (zu S. 21.)




lu - ia, al - le - - - - - - - -
ia, al - le - - lu - ia,
al - le - lu - - - ia.
lu - ia. al - le - lu - ia,
al - le - lu - ia, al - le - -
ia, al - - le - lu - - ia, al - le - lu - ia,
- - - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,
al - le - lu - ia,
al - le - - - lu - -
lu - ia, al - le - lu - ia.
al - le - lu - ia, al - le - -
al - - le - lu - ia,
al - le - lu - ia, al - le - -
al - le - - - - - - lu - ia, al - le - lu - ia,
ia, al - le - lu - - ia, al - le - - lu - ia, al - le - lu -
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,
- - lu - - ia, al - - le - - lu - ia, al - -


al - le - lu - ia, al-le-lu - ia, al - - le - lu - ia, al - le - lu -
ia, al - le - luia.
Al - le - lu -
al - le - lu - ia.
le - lu - ia.
ia, al-le - - lu - ia, al-le-lu-ia, al - le - lu - ia, al - le -
ia, al - - le-lu - ia, al -
Al - le - lu - ia, al -
lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -
le - lu - ia, al - le - lu - ia, al-le -
- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
Al - le - lu - ia, al -



1) Die Handschrift ist hier fehlerhaft.


- le-lu - ia, al - - le-lu - ia, al - le-lu-
al-le-lu-ia, al - le-lu-
ia, al-le-lu-ia, al-le-lu - ia, al-le-lu-ia, al-le-
ia, al-le-lu-ia, al- le- lu- ia, al-le-lu-ia, al-
al-le-lu-ia, al- le-lu ia, al-le-lu-ia, al-
al-le-lu-ia, al-
lu - ia, al - le-lu - ia, al - le - lu - ia.
le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.
le - lu - ia, al - le - lu-ia, al - le - lu - ia.
le - lu - ia, al - le - lu - ia, al-le-lu - ia.

Nº 5. Cantata pro Sacro Sepulchro. (Nº 142 der Werke.)

(zu S. 38.)

Joh. Georg Clement (+1794).




Aria.
Tardo.
1. Ist das dein Grab, o __ großer Gott, wo
dich mein Schuld hinleget? Ach ja dein allzu bittrer Tod die
Felsen selbst be_we - - get. Mein sündlichs Herz nur
schlechten Schmerz vor deinem Tod bezeuget, da doch, da doch o Gott dein



2. Glorreicher Gott wie kanns denn sein
mein schuldlos dich Ermorden?
und doch dein Blut dein Todespein
ist mir zum Heil geworden.
Der Tod ist dein ‖ die glori mein
ins Herz muß ich mich schämen
weil ich dein Lieb ‖ durch Übertrüb
das Leben laß benehmen.

3. Ach Jammerzeit, ach Trauerg'schicht
muß man dahier begraben
des Himmelsschatz, der Wolkenlicht
das ewig mich soll laben.
Ei laß zugleich ‖ mich sein ein Leich
mein Schuld muß mit ersterben
laß nur dein Blut ‖ o höchstes Gut
nicht uns sein zum Verterben.

4. O Joseph mein, das ist dein Grab
das du dir hast erwählet
allein weil ich gesündigt hab
wird Gott darin verhöhlet.
Ja mit Gedult ‖ ohn' alle Schuld
läßt Gott vor mich das Leben
in alle Pein ‖ die uns kann sein
hat er sich treu gegeben.

5. Hast du o Gott durch Pein und Schmertz
so treu mein Heil erworben?
Ei so erwache sündvoll's Herz
denk' wer vor dich gestorben.
Mußt du mein Heil ‖ durch Todespfeil
mein Gott so schwer erfünden
so seind jetzund ‖ mit Herz und Mund
verflucht auch alle Sünden.

Nº 6. Lamento pro S. Sepulchro. (Nº 143 der Werke.)

(zu S. 39.)

Joh. Georg Clement.

Tardissime.

2 Viol.

Sopran.

Violone.
Organo.

Kommet ihr ver-

pianissime

stock - ten Sünder ihr be - fleckten A-damskinder,


f
kommet ihr ver-
pianissimo
stock - ten Sünder ihr be - fleck-ten A - damskinder schauet
auf den Mar-tyrplan, das be - blut-te Op - fer an.
f
pp
Schauet



2. O in was vor grausam Wunden
wird mein Jesu doch gefunden
und die schöne Seelenzierd
als ein Lamb zu Tod geführt;
seht ob er in höchsten Plagen
tu ein tröstlich Wörtlein sagen
ob er seine (Lefzen?) Lippen rührt.

3. Ach, wie wird sein Leib geschlagen
drumb weil er sich angetragen
opfert er sein Fleisch und Blut
dir o loser Mensch zu gut;
hier erstaunet blinde Herzen
da er in den großen Schmerzen
seinen Mund nicht öffnen tut.

4. Wegen unser Missetaten
ist er in die Pein geraten
daß sein heilig Augenlicht
also blutig zugericht;
unser Sünd, die wir verbrochen
hat mit Dörnern ganz durchstochen
sein beklärtes Angesicht.

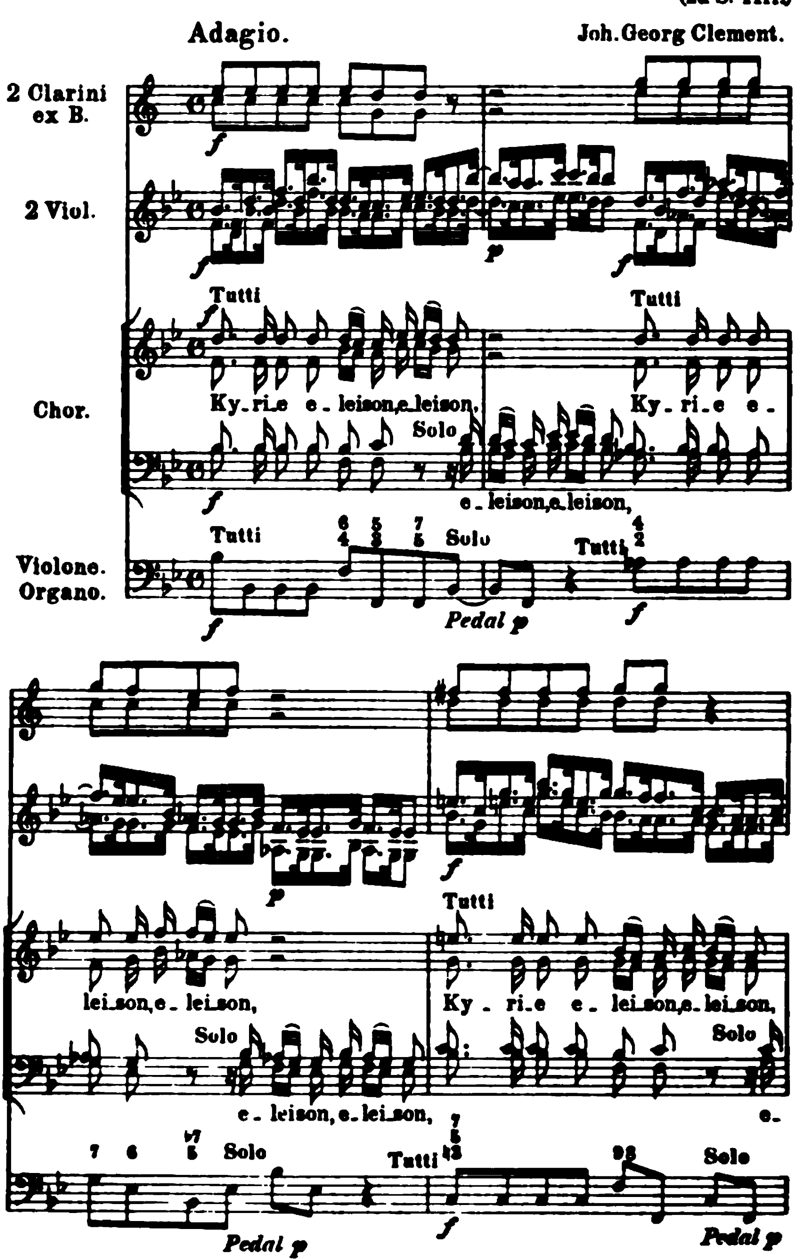
5. Er der in des Vaters Freuden
ohne Anfang täte weiden
er der ewig schöne Gott,
bindet sich an solche Not
daß er in so bittern Qualen
unser Schulden zu bezahlen
neige sich bis in den Tod.

6. Bis in Tod des Kreuzesstammen
reißen ihn die Liebesflammen
wegen welchen er veracht
also sich gehorsam macht;
ach so laß die Tränen fließen
Jesu Leichnam zu begießen
der nach unserm Heile tracht.

Nº 7. Kyrie aus der Missa festivalis i. B. (Nº 3 der Werke.)

(zu S. 41ff.)

Adagio. Joh. Georg Clement.




Tutti
Ky - ri-e e - lei - - son,
lei-son, e - lei-son, Ky - - ri - e e - lei - son, e - lei -
76 Tutti 4 2 6 6 5 4 3
e-lei - son, e-leison, Tutti
e-lei-son, e-leison, e - lei-son, e - lei - son.
Solo
son, e-lei - son,
♭7 6 5 ♮4 2 6 Solo 6 4 7 5 Tutti 6 5 6 7 6

Nº 8. Domine Deus aus der Missa festivalis i. B. (Nº 3 der Werke.) (zu S. 44.)

Joh. Georg Clement.




p staccato
De - us pa - ter o - mni - po - tens, De - us
pater o - mni - potens.
Alto.
Domine fi - li u - ni - ge - nite
Je - su, Je - su Chri - ste Domine De - us a - gnus
Domi - ne
De - i, Domine De - us a - gnus De - i fi - li - us


pa - - - - - - - tris, fi - li - us pa - - - - -
- - tris.
p staccato
p staccato

Nº 9. Christe eleison aus der Missa Nativitatis. B.V.M. (Nº 4 der Werke.) (zu S. 44.)




son, Christe, Christe e-lei-
son.
Chri-ste, Chri-ste e-lei- -son, e-lei-


son, e- lei
son, e- lei- son, Christe, Christe e- lei-
son, Christe, Chri- ste e- lei-
son.
D. C. dal Segno al Fine.

Nº 10. Qui tollis aus der Missa in D. (Nº 14 der Werke.)

(zu S. 44ff.)

Joh. Georg Clement.




su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,
qui se - des, se - des ad dex - teram pa - tris,
mi - se - - re - - re no - - - bis.

Nº 11. Sinfonia aus der Messe in D. (Nº 14 der Werke.)

(zu S. 45.)

Joh. Georg Clement.



Presto.

2 Clarini od. Corni aus D.

2 Viol.

Viol. unisono

Orgel. Bass.

divisi


unis.
p
f
T.
pleno organo
f
p
f

Nº 11. Sinfonia aus der Messe in D. (Nº 14 der Werke.)

(zu S. 45.)

Joh. Georg Clement.



Presto.

2 Clarini od. Corni aus D.

2 Viol.

Viol. unisono

S.

Orgel. Bass.

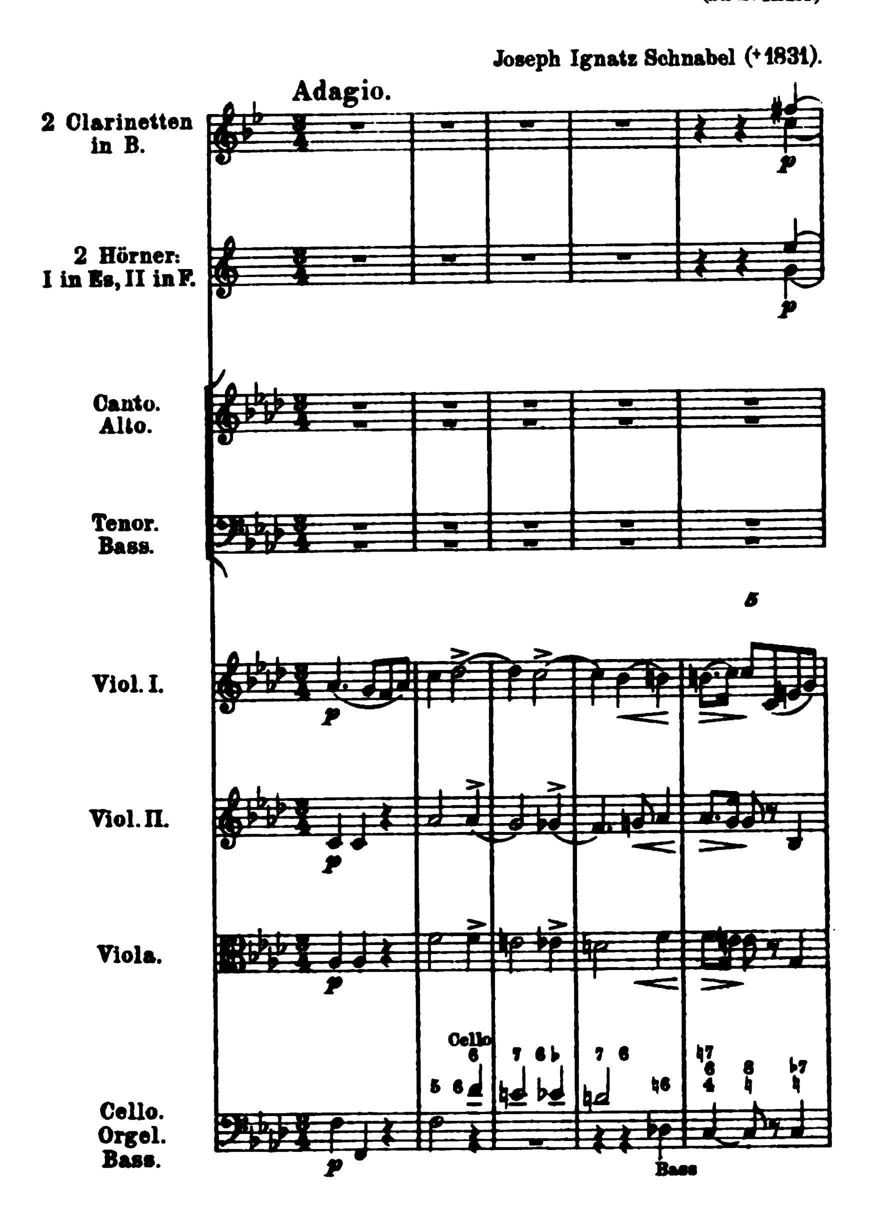
divisi


unis.
p
f
T.
pleno organo
f
p
f


p
f

Nº 12. Kyrie aus der Messe in F-moll. (Nº 7 der Werke.)
(zu S. 121ff.)

Joseph Ignatz Schnabel (+1831).

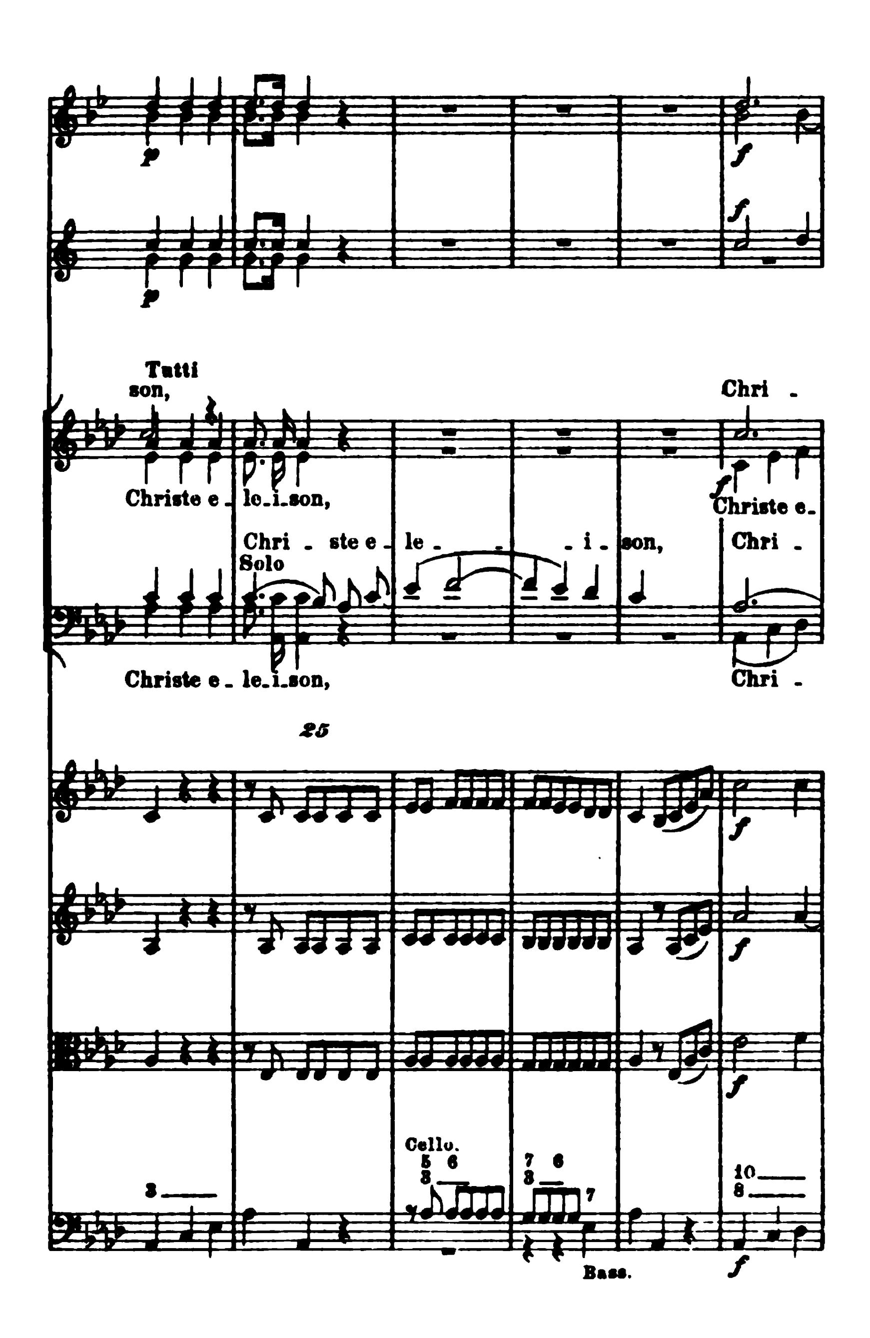




Ky-rie e-le - - - - - i-son, Ky-rie e-
Ky-rie e - le - - - i-son,
Kyrie e - le-i-son,
Ky-rie e - le - - - - i-son,
10
pp
pp
pp
pp


le_ison, Ky - ri_e e - le_i_son, e - le - i - son,
Ky - ri_e e - le_i_son, Ky - ri_e e - le - i - son, Kyri_
13


Solo
Chri_ste e _ le _ _ _ i _
e _ e _ le _ _ i _ son,
20
p
p
p
p


Tutti
son,
Christe e - le-i-son,
Chri -
Christe e-
Chri - ste e - le - - i - son,
Chri -
Solo
Christe e - le-i-son,
Chri -
25
Cello.
Bass.


ste e - le - i - son, e - le - i - son, Christe
le - - i - son, e - - le - - i - son, e - le - i -
ste e - le - - - i - son, Chri - ste e - -
ste e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - i -
30
35


e - le - i - son, e - le - - i - son.
son, e - le - - - - - i - son.
lei - son, Chri - ste e - le - i - son.
son, e - le - - - - - i - son.
40
Cello.


Ky-ri-e e - le - - - i - son, Ky-ri-e e-
Ky-ri-e e - le - - i - son,
Ky-ri-e e - le - i - son, e -
Ky-rie e - le - -
45
Cello
Bass.
Bass.


le.i - son, Ky - ri.e e - le.i - son, Chri.ste e - le.i.son
Ky. rie, Kyrie e - le - ison, Kyrie e - le.i.son,
le.i - son, e - le.i - son Christe e - le.i.son,
- i - son, Kyrie e - le.i.son, Ky - rie e - le.i.son,
50


Ky - rie e - lei - son,
Ky - rie e - lei - son,
Ky - ri-e,
Ky - ri-e e - lei-son,
Ky - ri-e e - le - ison,
Ky - ri-e e - le-ison,
55


Kyri_e e_le_ _i_son,
Kyri_e e_le_ _i_son,
Ky_ri_e e_le_ _i
Kyri_e e_le_ _i_son,
Ky_ri_e e_le_ _i
Kyri_e e_le_ _i_son,
Ky_ri_e e_le_ ison,
60


son,
son,
Ky - ri-e e - le - - - i - son.
Ky - ri-e e - le - i-son, Ky-ri-e e - le - i - son.
65

Nº 13. Benedictus aus der Missa solemnis in F und D.
(Nº 6 der Werke.) Klavierauszug nach der Originalpartitur.

(zu S. 130.)

Joseph Ignatz Schnabel.




Tutti
ni,
Soli
qui ve
Be - ne - dic - tus qui ve-nit, ve
ni,
Cl.
Fl.
Str.
Fg.
nit
Tutti
qui
nit, qui ve - nit in no - mine Do - mi -
nit in no - mi - ne
in no - mine qui
Cor.
ve-
Soli
qui ve
ni nit in no - mine Do - mi - ni qui ve
ve-
Fl.
Ob.
Celli.
Cor.
Fg.
Bassi.


- nit, qui ve - - - - nit in
nit in no - mi - ne Do - mini, in no - - -
in no - - - - - - - mi - ne
qui ve - nit, qui ve - nit in
no - - mi - ne Do - - - mi - ni, qui ve - -
- - mi - ne Do - - mi - ni, qui ve -
Do - mi - ni, be - nedic - tus, be - nedic - tus
no - - - mi - ne Do - - mi - ni, qui ve - -
- nit in no - - mi - ne Do - - - mi -
- - nit in no - mine Do - mi -
qui ve - nit in no - mi - - ne Do - - - mi -
- - nit in no - - mi - ne Do - - - mi -


Soli
ni,
qui venit in no - mine Do - - mi -
in no-mine Do - mi -
ni,
in no-mine Do - mi-ni
ni,
ni,
in no-mine Do - - mi -
pp
Chor. Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi-ne
pp
Str.
Cl.
Cor.
Fg.
Bassi pizz.
ni, qui ve - nit in no - mine Do - mi - ni, qui ve - -
ni, qui ve - nit in no - mine Do - mi - ni, qui
qui ve - nit in nomi-ne Do - mi - ni, qui ve -
ni, qui ve - nit in no - mine Do - mi - ni, qui
Do - mini.
Bene
Fl.
Cl.
Str.
Fg.
Bassi



- nit in no - - mine Do - mi - ni.
ve - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
- nit in no - mine Do - mi - ni.
ve - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
dic - tus, bene - dic - tus qui ve - nit in no - mine
Fl.
Str. Cl.
Fg.
Bassi.
Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mine Do - mi -
ni, qui ve - nit in no - mine Do - mi - - ni.
Fl. 8º
Ob.
Cl.
Str.
Cor.
Fg.
Bassi.

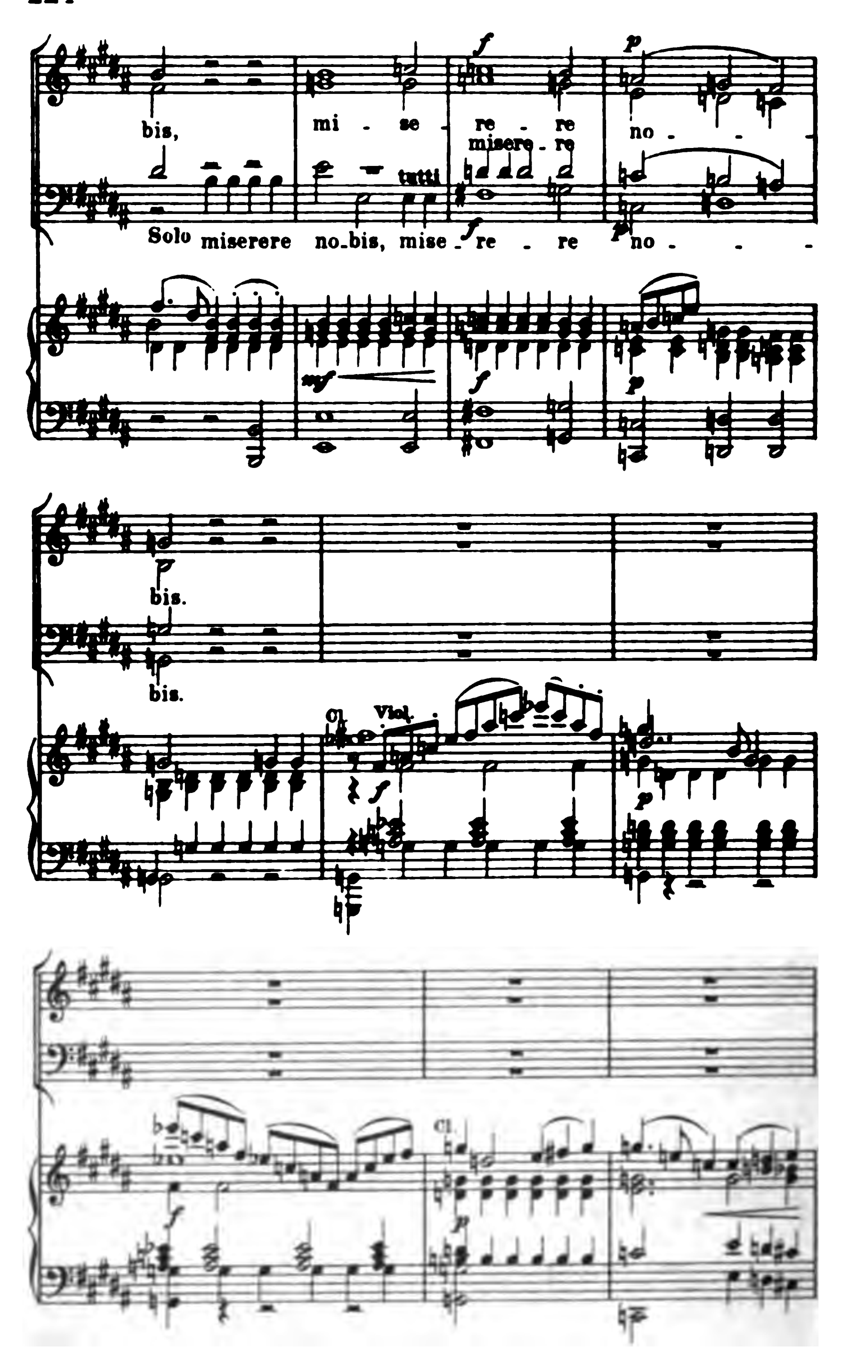
№ 14. Agnus Dei aus der Messe in As (Belagerungs-messe) 1806. (№ 1 der Werke.) zu S. 131ff.)

Nach dem handschriftlichen Klavierauszug von E. Bohn. (I. f. K.)

Joseph Ignatz Schnabel.




tutti
no-bis,
mi-se-re-re
mi-se-re-re
no-bis,
Solo
no-bis,
mi-se-re-re
Cl. col voci
no-bis,
mi-se-re-re
no-
no-bis,
mf
bis,
mi-se-re-re
no-
f
miserere no-bis,


bis,
mi - se - re - re
misere - re
no - - -
tutti
Solo miserere no-bis, mise - re - re no - - -
bis.
bis.
Cl.
Viol.
Cl.


Ag - nus De - i,
Agnus
Ag - nus De - i qui tol - lis, qui tol - lis pec -
De - i qui tol - lis pec -
ca - - ta,
ca - - ta, pec - ca - ta mun - di.

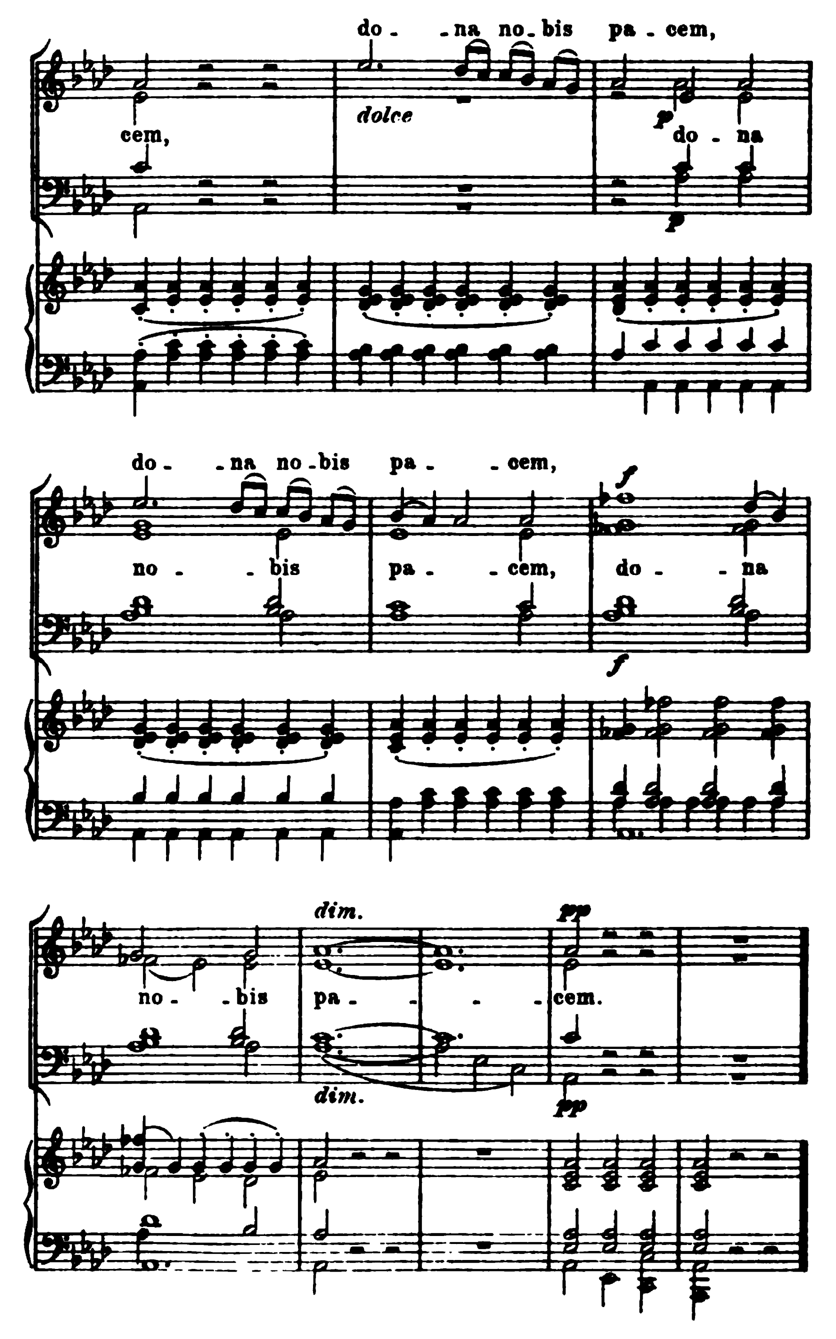

Mi - se-rere no - bis, mi - se-rere
Mi - se - re - re no - bis,
Cl.
con 8va bassa
no - bis, mi - serere no - bis, mi - se -
re - re no - bis.
Cl.


Ag-nus
De-i
qui
tol-lis
pe-
-ca-


ta, pec - ca - ta mun - di.
mf
Dona,
Corni.
p
do - na nobis pa - cem, do-na, do - na nobis pa - cem, do-na,
do - na, do-na no - bis pa - cem, do-na pa -


cem, do_na, do _ na nobis pa _ cem, do_na, do _ na nobis
mf dolce
pa _ cem, do_na, do _ na, do_na no _ bis pa _ cem,
do _ na, do_na
do_na pa _ _cem, dona nobis pa_cem,
do _ na, do_na
dona nobis pa _ _cem, dona


no - bis pacem, do - na,
no - bis pa-cem, do - na do - - na
nobis pa - - cem, do-na nobis pa - - cem, do - na
Viol.
do - - na no-bis
pa - cem, do - na pa - cem, do-na,
pa - cem, do - - na
do - na, do - - na no-bis pa - -


do - - na no - bis pa - cem,
cem,
dolce
do - na
do - - na no - bis pa - - cem,
no - - bis pa - - cem, do - - na
dim.
pp
no - - bis pa - - - - cem.

Nachtrag.

Zu S. 16. In dem Breslauer Adreßkalender »das neu vermehrte Jtzt lebende Breslau, Brieg druckts Gottfried Gründer 1703« findet sich S. 27 s. rubr. *Vicarii & Mansionarii* die Angabe: R. D. Jacobus Franciscus Nolick, *Vice-Cantor & Capellae Magister*. Darnach käme also Nolick als Vorgänger Prandels im Kapellmeisteramte in Betracht.

Zu S. 25 s. v. Intraden. Die Domkirchenrechnungen (Diöz.-Arch. IIIa, 13c) weisen in der Zeit von etwa 1740—1800 einen regelmäßigen Posten von 1 fl. 48 kr. »*propter Martem*« bezw. »wegen Blasung des Marsches« auf, der nacheinander den Choralisten Joh. Preußer, Jos. Rolke, Jos. Mechsner gezahlt wurde. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die regelmäßig üblichen Intraden. Die merkwürdige Bezeichnung *propter Martem* erklärt sich scheinbar dadurch, daß man mit *Mars* ein bestimmtes Blechinstrument, eine Trompete, bezeichnete; das Institut für Kirchenmusik besitzt einige handschriftliche Kompositionen, denen eine Stimme für den »*Mars*« beiliegt (vgl. I. f. K. Krathochwil, 1680, Mf. 642 und Thiele, 1679, Mf. 1043).

Zu S. 46 u. folg. s. v. Passionskantaten. Zu der Kantate »*Jesus Nazarenus* ...«, deren Text zum Teil mitgeteilt ist, hat sich in letzter Stunde noch eine Musik, vermutlich die Clementsche, gefunden (I. f. K. Mf. 222[d]).

Zu S. 105. Nach Mehwald (S. 11) hängt mit der Berliner Reise und der Gründung des Instituts für Kirchenmusik im Jahre 1815 auch die Ernennung Schnabels zum Kgl. Universitäts-Musikdirektor und die Berufung als Musiklehrer am kath. Schullehrerseminar zusammen.

Zu S. 111 ff. s. v. Porträt Schnabels. Auf dem Chore des Domes befindet sich ein kleines Porträt Schnabels, das Bernhard Hahn, der Nachfolger Schnabels, dort aufhängte. Hahn berichtet in der Domchorchronik (Diöz.-Arch. IIIa, 13b) darüber wie folgt:

»Da der Praeses Musices Gen. Vic. Hr. von Montmarin mich nicht selbst einführen konnte, so trug ich als begleitenden Freund, das in Kupfer gestochene Bildnis des sel. K. M. Schnabel, welches ich in sauberen vergoldeten Rahmen hatte fassen lassen, unter meinem Arme auf das Chor und hing es in die Mitte der Orgel, welche Stelle ich mir von dem Hochw. D. C. dazu erbeten hatte. Auf die Rückseite des Rahmen hatte ich in eine messingene Platte folgende Worte zum bleibenden Denkmal an meinen geschiedenen Freund und Meister stechen lassen ‚Dem verehrungswürdigen Freunde, dem großen Meister, seinem unerreichbaren Vorgänger widmete dieses kleine Denkmal am Tage der Einführung in sein neues Amt sein Nachfolger und dankbarer Freund

Bernhard Hahn 1ten Oktob. 1831.‘«

Zu S. 162, Verzeichnis Breslauer Kirchenmusiker, vgl. Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik III. Bd. 1. Stück, S. 132: Verzeichnis der jetzt lebenden Organisten in Breßlau im 1757. Jahre.

Register.

